

23 H XII

9. 27. 83

MA 1 BEL

330.

F. CLEMENTI

M amico Antonio Bruch

1^a aut.

6695

5 150

IL LINGUAGGIO DEI SUONI

BELLINIANI E WAGNERISTI

RNR0017814

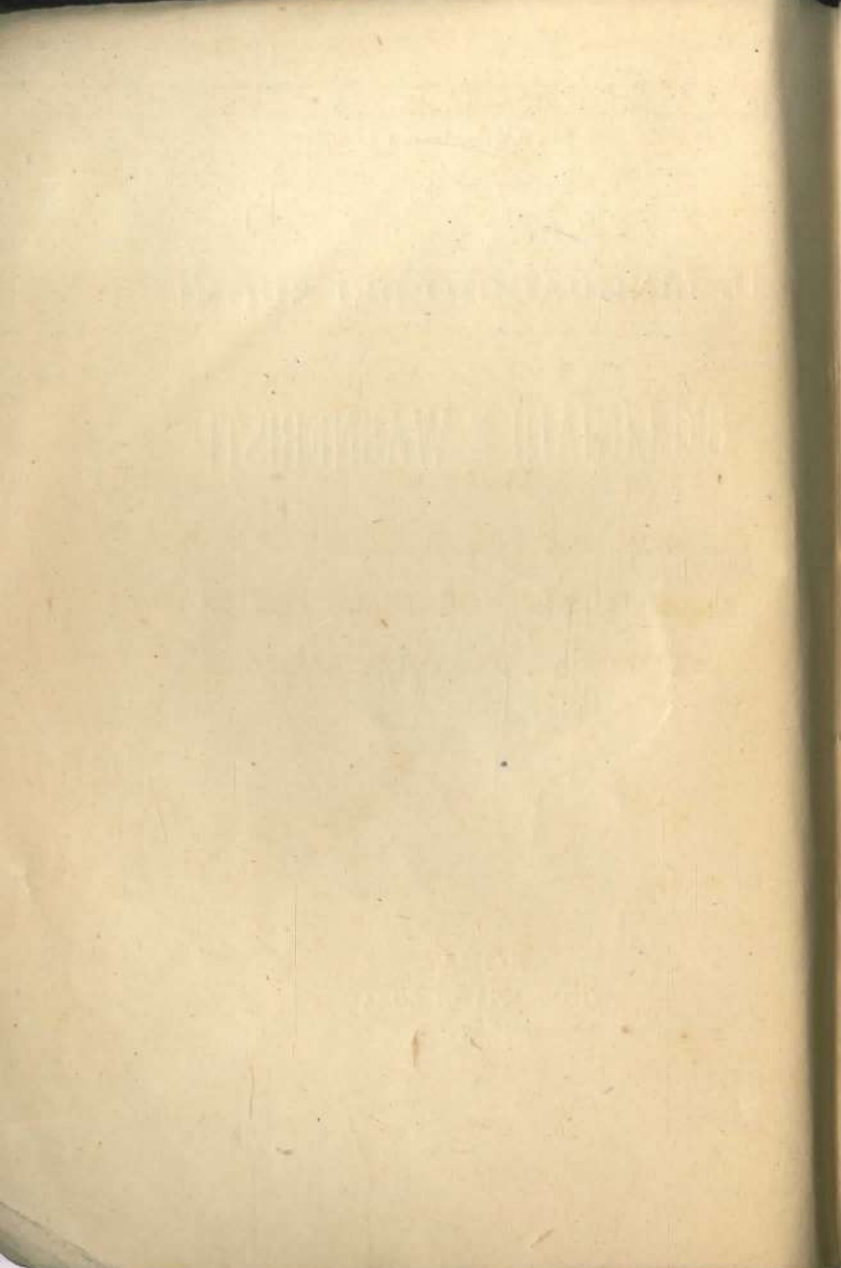
MUSIC G 346



ROMA

TIPOGRAFIA DI ROMA

1881

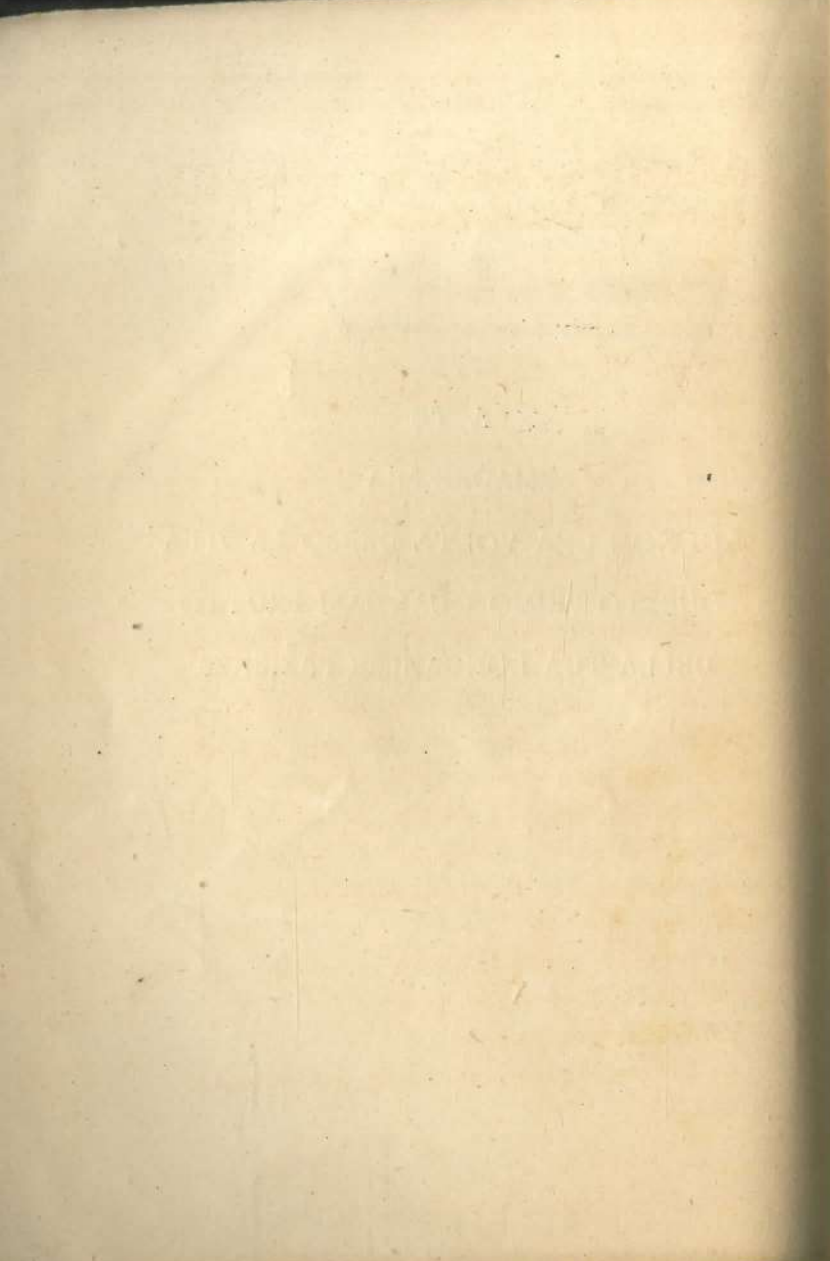


BIBLIOTECA
GUIDO M. GATTI

A TE

MADRE MIA

CUI NON UNA VOLTA DEBBO LA VITA
QUESTO PRIMO QUALSIASI FRUTTO
DELLA TUA LONGANIME PAZIENZA





BIBLIOTECA
PROLOGO
GUIDO M. GATTI

AMICI!

SE questo libro è una colpa, la è vostra!.. Vi veggio aprire tanto di bocca a questa gratuita insolenza; ve la meritate, ma del vostro stupore la colpa è mia. Pochi altri mesi e fa l'anno, e io capisco troppo — conoscete la mia intelligenza — di non essere persona tanto interessante da poter fissare alloggio nella vostra memoria per un anno intero; ond'è, che sono costretto — a malincuore, ve lo giuro — a farvi un capitoluccio di storia, la quale, però, non può non riuscire interessante riguardando me. (!)

Nell'anno di grazia Milleottocentosettantasette alcuni miei colleghi della Tiberina...

Permettete una parentesi:

— Dovrete sapere, anzi sapete positivamen-

te, che io appartengo fin da... eh! da tempo immemorabile giacchè non me ne ricordo io, alla Illustre Accademia Tiberina, non meno rispettabile — prego credere — perchè Pontificia; vi basti sapere, che, allora, era Presidente dell'Accademia e lo fu anche nel susseguente anno — contro tutte le leggi, ma per unanime applauso e per eccezionale concessione della Sacra Congregazione degli studi — il *P. Angelo Secchi*, di cui ammirate la marmorea effigie quando andate a far bella mostra di voi alla passeggiata del Pincio; io, poi, ero Consigliere (!!!); la mia statua la vedranno i vostri figli, anzi, spero, i vostri nepoti, andate a indovinare in che passeggiata... —

Chiudo la parentesi.

Questi miei colleghi, dunque, non volendo che io, come il cattivo servo della parabola di Gesù Cristo, seppellissi i miei (*cinque*) talenti, mi si posero attorno, perchè mi facessi vivo e aprissi all'Umanità i tesori della mia erudizione. Lusingato... — sfido! ne sareste stati lusingati anche voi altri — accettai, e dopo aver escogitato per un pezzo, stabilii di prendere ad argomento di una tornata Accademica ciò, che fu sempre la mia passione: la Musica.

Che sapeva io allora di musica?

Ero stato un anno — il 76 — nel Collegio di Napoli; parte per l'originalissima organizzazione di quel Collegio, parte per un certo aspetto eccezionale, che devo possedere io, e che in tutti gli Istituti disciplinati, i quali ho onorato della mia presenza, mi ha salvato sempre dalla disciplina, parte, infine, per le distrazioni che offriva la città di Napoli, cioè quelle, che mi prendeva io... la conclusione l'avete già indovinata: non conclusi niente. I compagni e l'archivio mi acquistarono solo quell'idea generale della musica, che poi qui in Roma, con altri compagni ed altri archivi, ho portato, come sapete, a tal grado di perfezione da pormi in grado di dettare *ex cathedra* come vedrete nella seconda parte di quest'opera; però di pratico un bel nulla; sicchè me ne tornai a Roma senza un corredo... Si! figuratevi senza pur quello, che mi aveva portato di casa, quello necessario ad ogni galantuomo, che voglia vivere decentemente in società con i suoi simili...

Di musica, dunque, non poteva parlare che in generale: il mio discorso incominciava così:

Leggera più dell'aria, che respiriamo, Illustri ecc. ecc. sembra a prima giunta, che quest'arte deb-

ba comunicare la sua leggerezza agli studi, dei quali avviene si possa fare argomento. E così comune è questo primo giudizio; che mentre ai di nostri si accorre in folla ai teatri, nulla si gusta più della musica, di nulla si parla meglio, che della musica, se a quegli stessi, che tanto se ne mostrano presi, vogliate farne soggetto di serio discorso, vogliate mostrarne la civile importanza, vi si volgono le spalle e tutto l'amore e l'interesse si cangiano in riso e disprezzo; così dei nobili artisti, così de' saggi cultori di quest'Arte Divina: portati a cielo di lontano, non degni perciò d'essere ammessi al contatto della lucida società.

Come si vede ero animato da un santo zelo: il titolo del mio discorso avea qualche cosa di pomposo :

DELLA MUSICA RELATIVAMENTE ALLA CIVILTÀ

Una questione d'interesse sociale da disgradarne la questione Semitica.

..... Presi gusto agli applausi, e l'anno seguente ripetei la dose. Nell'altro anno seguente la salute... e la pigrizia mi fecero mancare a un terzo discorso promesso e annunziato; nell'altro anno seguente — 1880 — non mi potei salvare.

Però gli applausi non mi aveano acciecatato talmente da non farmi vedere, che il trattare un tema sempre sulle generali, così a quei pochi, che se ne intendevano, come a quei molti, che — con loro permesso — non se ne intendevano, non faceva, e non poteva fare nè caldo, nè freddo; ed io, curioso! mi son fitto in capo, che a questo mondo o bisogna saper produrre una di queste due piacevoli sensazioni, oppure, trovandosi in Roma, finire all'*Albero Bello*.

Si aggiunse, che quell'anno fu un anno climaterico, musicalmente parlando. Tre de' miei compagni mettean sossopra il liceo e il mondo musicale esterno, e per far fronte al Comitato Tecnico — stupenda istituzione — si erano costituiti quasi in Comitato Rivoluzionario, a guisa, per caso, di Nihilisti: il *Fanfulla* li chiamò Anabatisti; la desinenza è la stessa.

Attorno a me — ho finito col credermi davvero un personaggio interessante — ferveva un'accanita battaglia dei due partiti, che mi facea ripensare agli antichi eroi di Omero, o di non importa qual'altro poeta, che si scannavano a vicenda sul cadavere di qualche loro commilitone... (uhm! il paragone non è troppo lusinghiero per me.)

Vinsero...

Non vinse nessuno: giacchè io ho cresciute bensì — non voglio dire acquistate — le mie cognizioni musicali, ma per fenomeno, che appare meraviglioso a me stesso, non ho cangiato una virgola del mio modo di sentire, come lo può ben attestare qualche mio compagno nihilista, che mi conobbe prima ch'ei divenisse tale.

Alcune tornate della Filarmonica Reale, le feste in onore di Palestrina, le rappresentazioni del Lohengrin crebbero oltremodo le ostilità e gli azzuffamenti. Allora io gettai là, nel calore della mischia, un avviso che il giorno 7 di Giugno nella sala del palazzo Altemps avrei tenuto un discorso sul tema seguente:

BELLINIANI E WAGNERISTI.

I caporioni de' due partiti mi si facevano attorno dicendomi: *Bravo, dalli, confondili, smascherali; è bene che qualcuno alfine alzi la voce.* Io, pover' uomo, stringeva loro la mano senza rispondere pensando fra me, che, se si andava innanzi di quel passo, sarei stato immancabilmente applaudito da tutti con quell' istruzione, che suona più acuto dell'ottavino.

Come Dio volle giunse la fatal giornata.

Mi ricordo che il 19 di Luglio 1877, giorno,

in cui dovea leggere il mio primo discorso sulla musica, mi rimaneva a scrivere due pagine del mio lavoro. Faceva un caldo oppressivo: io stanco, spossato mi lasciai vincere dal sonno e mi destai più tardi, che non era mia volontà. Mancavano dei minuti all'appuntamento; salto giù, scrivo, più veramente, cifro alla meglio le due pagine, chiudo e intasco lo scritto, sicchè l'inchiostro fresco fe' cancellare parecchie parole, e corro alla sala. Era la prima volta, che leggeva in pubblico; quando, vinta la natural commozione e giunto glorioso e trionfante alla fine, leggo con voce ferma e sonora l'ultimo periodo.... ci mancava il verbo!!!

Si dice che il lupo cangi il pelo non il vizio.

La mattina del 7 Giugno 1880 mi rimaneva da comporre la prima metà del mio lavoro; mi andava copiando l'altra, come si può copiare un mio scritto, un'anima pietosa: il mio caro amico Augusto Comotto. Io mi sentiva male — non per l'emozione, chè di emozioni non soffro — tuttavia era d'uopo finire e mi accinsi all'opera; per quanto però lavorassi assiduamente, all'ora stabilita il lavoro era tutt'altro che compiuto.

Adunai alla meglio in fascio qualche pagina scritta a penna, parecchi fogli volanti scritti a la-

pis, pieni di cifre, di chiamate, di fregghi, di parole — le meno intelligibili — ripassate con l'inchostro: poi l'altra metà del lavoro copiata dal mio amico, di cui la calligrafia non era ancora in confidenza diretta con i miei occhi: tutto questo senza aver potuto non dico correggere, ma nemmeno rileggere.

..... Il pubblico non era numerosissimo, ma imponente — basta esser pubblico per essere imponente. — Cominciai.

Se dote principale di ogni lavoro è, secondo un antico dettato, la brevità, io mi penso che la sia condizione essenzialissima di un lavoro accademico destinato a tener inchiodati sopra seggiole, non sempre soffici, un certo numero di uditori, che si ha la bontà di supporre sempre benevoli, ma dei quali la pazienza non porge sempre, a mio credere, fondamenta sicure a edifizi di soverchio peso. Ora io non mi poteva nascondere, che il mio lavoro, per interessante che potesse essere, era lungo, lungo, lungo; epperò pensai di porci un rimedio, che per poco non riuscì peggiore del male.

Cominciai a leggere piano, poi sempre crescendo giunsi a una velocità media di ventiquattro pagine all'ora: ho potuto ricavare questo calcolo

dall'asserzione di qualche maligno — volli supporlo tale — che ebbe il cattivo gusto di venirmi a dire come qualmente il mio discorso fosse durato un'ora e mezza!!!

Aggiungete la vastità della sala e la debolezza della mia voce, due cose che si aiutavano a vicenda: l'incertezza dello scritto, i caratteri sconosciuti e la pochissima disciplina di quei fogli volanti; poi le due candele, che porgevano il mio volto (*hei! mihi qualis erat*) alla vostra adorazione, e che contrastando con l'ultima luce del giorno cadente rendevano più che mai lubriche e oscene le fantastiche figure di quelle cifre metà inchiostro e metà lapis, che mi danzavano innanzi alle pupille in una ridda pochissimo confortante, e potrete figurarvi approssimativamente la dolcezza della mia posizione, siccome io mi figurai la vostra soddisfazione grandissima.

Basta: la memoria e.... l'immaginazione mi aiutarono e giunsi anche questa volta alla fine. Applausi, e in copia, non mancarono: gli applausi, per vostra regola, non mancano mai; anzi so a mie spese, che i più calorosi vengono alcuna volta da chi, in cor suo, vi sentenziò animale.... poco ragionevole.

Intanto in mezzo agli applausi, ai sorrisi (!)

ai *mi rallegro*, alle fervide strette di mano, venne a qualcuno di voi la bella idea di dirmi: « Dallo subito alle stampe » — Un altro ripeté quella frase, poi due, poi dieci, poi.... Io mi gonfiava! Però il sentirmi replicare con tanta unanimità un così lusinghiero complimento mi pose in sospetto e difatti giunsi in breve a comprendere — pensate con che piacere — che quelle parole andavano tradotte così: « *Se ce lo fai leggere siamo d'accordo, ma così, come ce lo hai fatto sentire, abbiamo capito un bel nulla* ». Io però presi per buona moneta i vostri voti, mi proposi di soddisfarli ed eccovi contenti.

Perchè non l'ho fatto prima, perchè lo fo adesso? Se pur volessi non saprei come rispondervi: mi conoscete e basta. Prevengo un'altra vostra benevola interrogazione.

Che cos'è questo *Linguaggio dei suoni*?

Ecco: il *Linguaggio dei suoni* è un lavoro mio, e ciò è già una sufficiente ragione perchè lo troviate qui: però ha uno scopo, e questo è di farvi vedere con quale santa ingenuità concepissi io l'arte in allora, ingenuità che poi ho perduto, come la perdono tutti, anche..... Del resto siamo in Quaresima; una mattina, che i vostri affari non vi permettano di andare a predica, prendete e leg-

gete il *Linguaggio dei suoni*: se poi lo stile oratorio non è di vostro gusto, leggete le sole *Appendici*, oppure saltate tutto a piè pari e gustatevi i *Belliniani e Wagneristi*, che pubblicai a vostra richiesta generale.

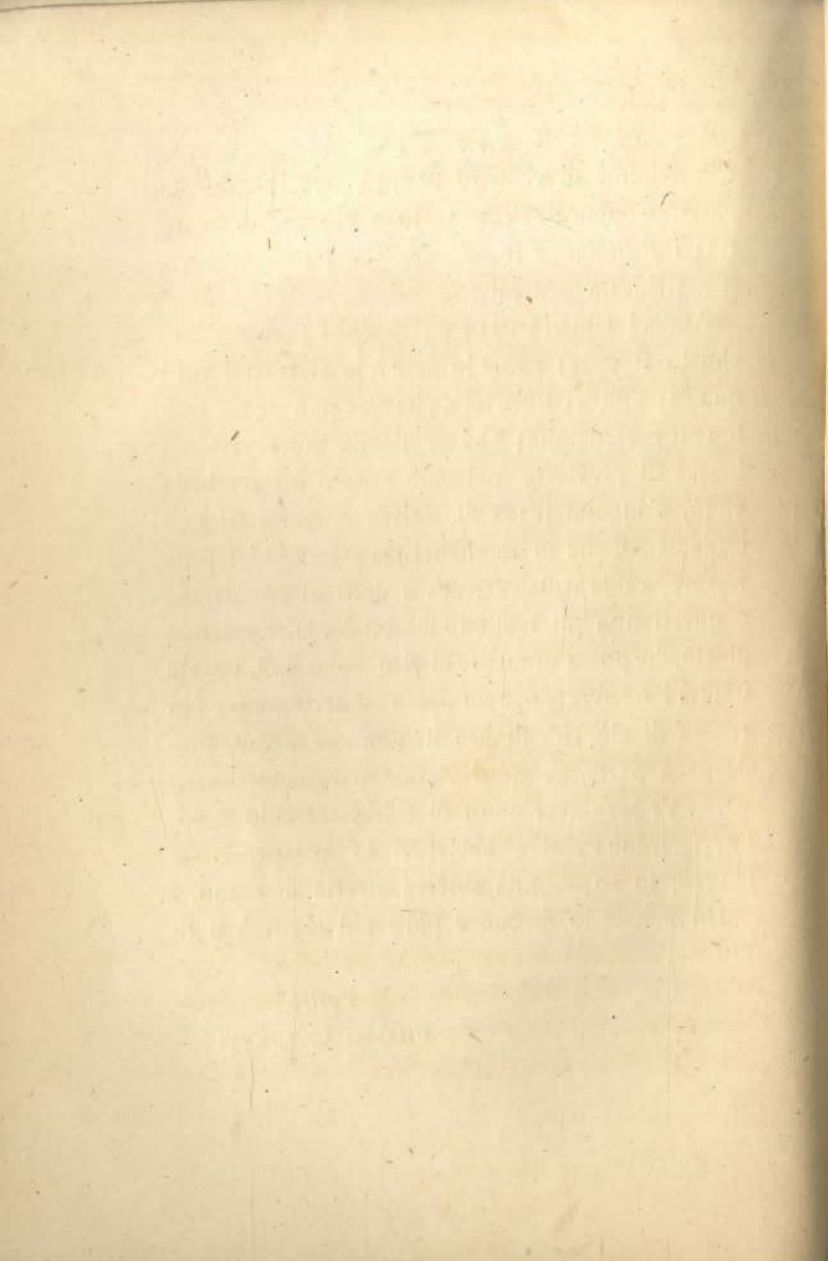
Amici! Chi vi parla è un ragazzo (sento dirmi che lo si vede) come lo siete o lo siete stati tutti quanti; egli vi offre ciò, che sa e può senza ombra di pretenzione; che se alcuna volta vi sembrasse di ravvisare nel suo scritto questa bella virtù, v'ingannate: egli agisce a guisa di uno scolaraccio, che in momentanea assenza del professore, salga sulla cattedra e detti ai compagni; e questi non gli tengono il broncio, anzi ridendo di ciò, che possa muovere al riso — e qui, vedete umiltà! ne avrete per un pezzo — accolgono e fan tesoro di ciò, ch'egli dice di buono — e qui, modestia a parte, ce ne dev'esser parecchio. —

..... Vi devo aver gonfi di ciarle secondo il solito; perdonatemi e abbiatevi in compenso — magro, lo so — una sincera stretta di mano.

Un abbraccio di cuore poi a chi leggerà il libro del

Vostro

FILIPPO CLEMENTI





IL LINGUAGGIO DEI SUONI



LA sesta giornata vedea compiute le meraviglie della Creazione con l'immagine viva del Creatore. Le perfezioni dei tre grandi regni della Natura eran concorse a formare questa perfettissima tra le cose create, l'alito di Dio era spirato su di essa e con quello vita, intelligenza, imperio sull' Universo e gli abitatori di esso. Staremo qui a contare le innumerevoli qualità e pregi, di che Dio adornò, l'uomo? Che resta a dire quando lo si disse fatto ad immagine e similitudine di Lui? E noi per contemplare l'importanza d'un di quei doni, che vien subito dopo l'anima ragionevole, togliamolo un istante alla creatura e affacciandoci allo spettacolo indicibile della Natura miriamo in mezzo ad essa l'uomo

privo della parola. Che amara ironia gli altri suoni del creato! che aura di morte par, che pesi su questo vivificato poc'anzi dall'associazione di quegli esseri padroni della terra, dall'affaccendarsi di mille popoli uniti insieme a provvedere al comun bene! Quale differenza fra un popolo di muti e un popolo uscito dalle tombe? Dove gli agi della vita, dove e come scrutar la natura e trarne i benefici, dove i sormontati ostacoli, dove le città i monumenti, dove la manifestazione, l'opera dell'umano pensiero, dove il dominio dell'essere ragionevole su gli altri tutti? Che supponendo un abitatore di altri luoghi estranei alla terra, che su questa venisse trasportato, infuori dalla prestantza delle forme, mal saprebbe discernere dai bruti l'essere destinato da Dio a dominarli, dotato da Dio di un'anima intelligente, di una parte del Divino Spirito. Miserando spettacolo, che ne stringe il cuore e più ne fa pensare all'eccellenza di quel dono! Miserando spettacolo ma non finto del tutto, e che abbiamo in parte in quegli infelici, su' quali si pensava poc'anzi pesasse la maledizione di Dio, e che poc'anzi l'ingegno umano aguzzato e solerte per carità di Cristo giunse a risollevare alla dignità e ai diritti dell'uomo.

Ben giustamente dunque dopo l'anima ragio-

nevole poniamo la parola, che insieme con quella ci pone al disopra di tutti gli altri animali. E l'organo per cui si compia questo dono del Creatore gli diè nome di linguaggio, e linguaggio si chiamò qualunque maniera permettesse ai singoli individui della creazione di significare alcuna cosa o a dir meglio mostrare alcun significato dall'uomo a quella maniera attribuito. Così il linguaggio degli animali, dei fiori, degli astri. Ma quello, che con maggior proprietà si potè così nomare è il linguaggio dei suoni: avvegnachè e suono sia l'umana parola e quanto più bella e perfetta più si avvicini alla musica: talchè ascoltando un favellare dolce e misurato, lo si dica un'armonia, un canto. E prima di mostrarne l'universalità e la potenza in natura, tanta da poterlo considerare quasi un elemento, a comprenderne la importanza basterà farne per poco un parallelo con l'altro linguaggio articolato proprio dell'uomo. Già risalendo alla sua primitiva origine lo vedemmo adottato dall'uomo come più potente e spirituale, trovando l'altro insufficiente ad esprimere i sensi dell'anima entusiasmata: e ciò rimonta alla creazione, quando il primo essere ragionevole trovandosi vivo guardò intorno a sè stupito le meraviglie dell' Universo e nello

sciogliere un inno di grazie a chi creato l'avea non dovè certo usare le parole fredde e misurate di chi parla comunemente.

La differenza pertanto, che costituisce il perno del paragone, fra i due linguaggi, e che a prima giunta fa credere quello di suoni inferiore all'altro, si è che la favella esprime distintamente con apposito termine il pensiero dell'uomo, mentre i suoni lo porgono indistinto e soggetto quindi a varia interpretazione. Se ne dovrà dunque dedurre che questo linguaggio sia meno perfetto dell'altro? Già io non pretendo, che lo si debba usare nelle comuni circostanze della vita, che ciò avviene solo sui teatri: ma già vedemmo che, quando l'anima s'innalzava al sublime dei sentimenti di qualunque siasi passione, la fredda parola era insufficiente e il suono di essa salia grado grado, indipendente dalla volontà, all'armonia, al canto. E infatti usate i detti più ricercati, potrete dare idea adeguata di ciò, che avviene nell'anima vostra? E quando questa è agitata, è poi una sola passione che l'agita? Come l'esprimerete? Con un termine, e direte una cosa sola: con tre, quattro termini, e direte tre, quattro cose e non il resultante di esse e non quel complesso di passioni, e non quell' indefinito, che giammai varrà

ad esprimere la vostra lingua. E su questo indefinito appunto è fondata la forza del linguaggio dei suoni; che non precisandovi nulla vi dice tutto nello stesso tempo, vi agita l'anima in tutti i sensi, e mentre voi non sapete definire, ciò, che sentite, conoscete però ciò, che avviene nell'anima di chi vi fece ascoltar quel linguaggio. E quanta potenza di mezzi possiede questo a manifestarsi, e come sembra che ad ogni suono, ad ogni millesimo di suono corrisponda una minutissima fibra del cuore, un angolo il più recondito dell'anima! Come mentre con una parola nulla si esprime, un suono solo vi fa balzare l'anima di terrore, ve la stringe di doglia acutissima, più, che i paurosi fantasmi, più, che il ferro dell'assassino! Crescete o diminuite d'intensità, stringete il tempo, allargatelo e quello stesso suono a mezzo di un impercettibile cambiamento produce un senso, che sorprende l'anima e l'accarezza più che le innocenti mani infantili, più che gli occhi, le labbra di persona amata; perchè tali cose, se ci sia lecito usare di quest'espressione, attraggono l'anima alla superficie e l'arrestano ai sensi; mentre quel suono attaversandoli tanto come raggio di sole per mezzo ad acqua limpidissima, scende all'anima isolata, subli-

mata dal corporeo carcere nell'estasi spirituale dell'idea, del bello.

L'indefinito del suono lo fa dunque inferiore all'umana favella? No, che anzi gli dà quella misteriosa potenza a schiudersi all'anima tante vie, che non è dato trattare alla semplice parola; e considerando, che questa non è altro che suono, che si manifesta in quelle determinate forme e limitate estensioni si potrebbe dire il linguaggio dei suoni altro non essere, che il comune linguaggio amplificato e liberato dal concreto della forma, che si manifesta all'anima in modo tutto spirituale, libero da ogni sorta di espressione materiale e convenzionalismo. E la potenza di questo linguaggio sorge infinita, visibilissima dalla sua universalità in natura, e ne circonda più degli altri elementi, più dell'aria, che respiriamo. Da ogni punto del creato ne sorge intorno la musica, perchè tutto nel creato è poesia, cioè creazione, tutto è amore, cioè immagine di Dio, tutto è musica, che è l'espressione ideale, la manifestazione indefinita di queste tre cose riunite in una. E l'uomo, in cui spirò il soffio di Dio, dovunque si rivolge sente l'impressione di questi grandi motori dell'Universo e li accoglie con piacere nell'anima, ma, quando voglia, impotente

a respingerli: tutti i suoi sensi, tutte le sue facoltà son tocche e modificate dalla musica. Ascoltando un suono, si agitano i vostri piedi e contro la vostra volontà vi fan muovere in un determinato movimento; l'impone la musica. E quando la vostra anima concentra tutte le sue forze in un pensiero, in una occupazione, un suono continuato viene a mettere il buio nella mente, a farvi sparire dinanzi il mondo, vi gravita sul ciglio, vi gitta in viso l'onda di Lete e vi addormenta. E quando in luogo di delizie si riposano tranquilli i vostri sensi accade che balzino di repente e si urtino, e vi sentiate stridere, gelare, fremere: un solo suono bastò a rompere l'equilibrio della natura, a turbar l'armonia dell'Universo.

Se non che, più che guardare gli effetti fisici e l'azione, che si restringe ai sensi, osservar dobbiamo le infinite modificazioni alle, quali va soggetta l'anima nostra per il suono: come la mente, la memoria, l'immaginazione, il cuore siano suscitati e commossi per il suono, per il suono subiscono il dolore o ritrovino la pace.

Non libri, non macchine, non vista di qualsiasi specie, non studi o pensieri severissimi possono tanto assorbire l'anima vostra, che non sia possibile alla musica penetrarvi, cacciarne le al-

tre cose e porsi al posto di esse. Quando al sorgere o al cadere del sole, o in estesa campagna circondata dalle azzurre linee dei monti, popolata dalle sparse borgate, o sulle sponde del mare tranquillo o commosso, se avviene, che riposate le stanche membra e girando gli occhi intorno al sublime spettacolo vi abbandoniate in balia della vostra immaginazione, come i flutti si perseguitano le idee i pensieri nella vostra mente, e nasce in essa una stranezza, una confusione e s' intorbidano i sensi, cosicchè invece di riposo non trovate, che dolorosa stanchezza e in mezzo al sorriso della natura voi solo siete mesto e turbato, se avviene allora, che un suono lontano giunga a colpire i vostri sensi, in un istante vi torna in voi, vi solleva da quel terribile peso, in un istante vi tocca, v' inebbria, vi scioglie l'anima dal corpo, vi ritoglie a voi stessi. Dove sono le onde, la terra, le montagne, dove il cielo, che contemplavate poc'anzi? Miratelo, è sotto i vostri piedi, o meglio, tutto sparì agli attoniti sguardi, e l'anima disciolta vola librandosi nel vuoto, ed è libera, è felice; nulla vede e pure ha squarciato il tenebroso velo, che l'opprimeva; non è più sulla terra, non è in cielo, perchè non è dato di giungervi, ma ne è in sulla via. E doloroso è ripiombare sì basso! E dolo-

roso è ugualmente tornare in noi, quando un suono prediletto ci riportò a giorni già di tantò trascorsi, a momenti felici, e come allora ci spinse il sospiro sulle labbra, le lagrime al ciglio.

Mi ricordo di avere udito in questa istessa Accademia l'illustre prof. Diorio discorrere dei sogni e del modo di suscitargli, narrare di acque nanfe che, dopo mesi di tempo, sparse sul guanciale al dormiente, lo riportavano in sogno a feste a balli, ne' quali usato ne avea. Qual paragone coi fenomeni della musica? Chi non conosce di essa gli effetti sublimi e potentissimi sulla memoria? La mamma, che veglia trepidante al guanciale dell'inferma fanciulla, fa un moto di cruccio, di dispetto al sentire l'importuno vagabondo, che fa suonare al suo organino una delle più liete e briose danze. Si china turbata sul volto della fanciulla e ne spia premurosa i menomi movimenti: che è ciò? invece di destarsi, di essere infastidita l'inferma ha sulle labbra un dolcissimo sorriso. Dove si aggira essa in quell'istante?... Ahimè! cessa l'importuno organino ed ecco di nuovo alle labbra il sospiro, le lagrime al ciglio!

Qual suolo più bello del Partenopeo? Dove maggior splendore di sole, dove maggior incanto di natura, dove maggior delizia di clima, dove acque

più belle di quelle, che accolsero in seno l'innamorata sirena? Re Ferdinando fu costretto a proibire ai suoi reggimenti Svizzeri di suonare le arie nazionali, che moltissimi di essi spingevano al suicidio. E non fa d'uopo certo ricordare quanta parte abbia questo linguaggio dei suoni nella nostalgia, la malattia terribile, che con la morte o col ritorno in patria può soltanto finire! Trasvolate i mari e portatevi per un istante sull'arido scoglio di s. Elena. Sono contati i giorni dell'eroe, di colui, che volle dar legge al mondo. Andate, parlategli dei suoi trionfi, rammentategli i momenti supremi nell'afferrar la vittoria, dategli della sua fama imperitura: *Sic transit gloria mundi*, vi risponderà additandovi il Cielo rassegnato a morir da cristiano. Oh! ma che uno squillo di tromba si faccia udire in quell'istante, che si senta da lungi echeggiare un concerto di suoni festosi e chi potrà dire, chi immaginare lo stato di quell'anima? Si avanzerà più impavida a guardare in viso la morte?

Ohimè! che troppo forti son le immagini che del passato tempo ci offrono i suoni! Il presente non si avverte, il futuro ci affronta con il minaccioso e rapidissimo corso e per godere una vita ci rifugiamo nel passato. Vita dolorosa per-

chè di memorie, ma breve per Provvidenza, mentre un suono solo vale a riepilogarci gran parte dell'esistenza nostra.

E nelle circostanze della vita, che pur dobbiamo condurre, come ne circonda e ne serve la musica e chi può dire come sia sempre consona con l'anima nostra, come esprima i nostri pensieri e ci comunichi gli altrui! Canti e suoni di gioja coprono i primi vagiti del neonato quasi a festeggiare il suo ingresso nel mondo, ad aprirgli quasi un sentiero di rose e di godimenti. Non si va a nozze, che non siano allegrate dalla musica; non c'è vita in una parola, nella quale non si trovi la musica.

Voi, che non pensate, che alla dimane e non cercate, che gioja e piaceri, nei giuochi, nei balli nei teatri, nei spettacoli d'ogni sorta trovate la musica!

Voi, uomini guerrieri avidi di gloria, non v'ha battaglia, che non sia animata dalla presenza di quest'arte, non trionfo, che ne possa far senza.

Voi, epicurei, che unico Dio adorare il ventre, invocate voi pure la musica, e dessa è la parte meno brutta dei vostri piaceri, la più ingiusta, perchè fate servire alle vostre voglie brutali il linguaggio degli angeli!

Voi, uomini religiosi, non sapete come, quando la devota melodia sale unitamente al fumo dell'incenso su per le volte del tempio, presti all'anima le ali e vi unisca davvero ai cori degli angeli, che inneggiano eternamente a Dio?!

Voi, misantropi dai melanconici pensieri, solievo alla vostra solitudine non può esser, che la musica. La prima a farci compagnia è l'ultima ad abbandonarci. Accompagna la funebre nenia il nostro cadavere alla tomba e se strappar non può l'anima all'eternità, leggiere e pacifico prega l'eterno sonno.

Voi, infine, che spingete gli sguardi più oltre di questa bassa terra, anche in Cielo sta la musica. Sappiam bene che la visione di Dio fa il Paradiso, eppure mal sapreste concepirlo senza quest'arte celeste: lo disse il divino Aquinate, lo disse il divino Alighieri.

Ed ora togliete la musica dall'arte, toglietela dalle mani dell'uomo, ma se intendete di vederla sparire dalla Terra, impresa più leggera vi fia dar fondo al mare. Il gemere, il sibilare dei venti, il fragor del tuono, lo scroscio dei fulmini, il mug-gire dell'onde irate, tutto è musica, tutto è armonia: e quando il Creato giace sepolto nel più profondo silenzio, è musica anch'esso quel silenzio

in quei commoventi intervalli, che precedono la tempesta, lo scoppio dell'arme, un esquilibrio qualunque della natura. (1) Volete fuggire questo miracoloso linguaggio? Rintanatevi negli antri i più profondi, i più impermeabili: inutile, vi seguirà dovunque. Fate violenza su voi stessi, toglietevi l'udito: inutile! alzerete gli occhi al Cielo vedrete le sfere, i firmamenti: Pitagora vi lesse l'armonia dell'Universo, dall'armonia ne fè sostenere Dante l'immensa volta. Le nubi, le tempeste copriranno i Cieli, ma risplenderà tosto l'alleanza di Dio, il celeste arcobaleno. Quale immagine più bella della musica? Newton nello spazio dei sette colori vi lesse la proporzione armonica dei sette suoni diatonici. Volgerete gli occhi alla terra, vedrete le armoniche linee delle colline, vedrete lo smalto dell'erbe e i fiori e tutto vi canterà di Dio con dolcissima armonia.

Toglietevi gli occhi: inutile! Coloro, che hanno

(1) E applicando all'arte nessuno vorrà negare l'importanza grandissima del silenzio in essa e lo studio filosofico e profondo, che richiedono le pause sì libere, che misurate. E questi silenziosi momenti dovranno essere riguardati come privazione o negazione della musica o come parte integrale ed essenziale di essa? Io sto per questa seconda opinione.

l'infortunio che voi vi procurate, sentono più squisitamente questo divino linguaggio: l'udito e la vista si compensano a vicenda, quand'uno di essi è mancante, con i suoni e i colori; l'esprime divinamente il Parzanese quando fe' dire alla cieca nata;

Com'è il bianco? in pensier lo somiglio
A quel senso, che l'anima riceve,
Quando ascolto sull'ali del vento
D'un liuto il lontano lamento.

Toglietevi l'udito; inutile! rimane il tatto e con esso nella vostra mente l'idea dell'armonica proporzione.

Toglietevi la vista. Oh! finalmente cesserà l'instancabile persecutore! Inutile! L'ultima sensazione dell'anima vostra sarà il suono: e la legge di Dio promulgata sul Sinai al fragor dei tuoni allo scrosciar delle folgori verrà giorno, che avrà l'inesorabile sanzione al tremendo suono dell'angelica tromba udita dal rapito di Patmos. Nè sarà l'ultimo. Ai reprobì lo stridor delle vampe infernali, l'urlo feroce dei demoni, agli eletti l'eterno concento dell'inno a Dio. — È la pia credenza di tutti i popoli della Terra e di qualunque Religione.

Di questa incessabile, eterna compagnia del linguaggio dei suoni all' Uomo, lasciai, di citare un fenomeno, che naturalmente la prova. Ed è, che nel sonno, mentre ogni cosa, che tocchi gli altri sensi, è attissima a destarci, la musica mai, o quasi mai. Poichè quelle altre cose avviene spesso, che si trovino incompatibili coi pensieri, che in quel momento ci occupano mentre la musica, che ci segue minutamente in tutte le circostanze della vita, si collega naturalmente a qualunque idea e non turba il riposo del corpo.

In tutti i tempi poi e in tutti i popoli è stata riconosciuta la potenza di questo linguaggio sull'uomo non solo, ma anche su tutti gli animali. (1) Ci han lasciato gli antichi, che al suono della lira i sassi si muovevano e collocandosi in ordine componeano le Greche Metropoli, ma ci han lasciato altresì Orfeo *mulcentem tigres*, e fuori del mito lo troviam verificato nelle varie impressioni del suono sugli animali, e, ad esempio, negli incantatori di serpi. E da Orfeo al cane di Germania, che giunse a dirigere una orchestra colla sua piccola zampa rompendo il timpano co' suoi striduli guaiti al malcapitato sonatore, che of-

(1) Vedi Appendici I, e seguenti.

feso avesse le giuste leggi del suono, dalle tigri d'Orfeo al gatto di mia nonna — Chiara Vannutelli — che quand' ella suonava si ponea immancabilmente sul piano-forte ad ascoltarla con visibile piacere e fuggia disperatamente, per chi sa quale sensazione, al sentire, fra cento, una musica di Bach. Di questi casi ognuno ha il suo da contare.

E vogliamo risalire all' uomo e toccare gli effetti inesplicabili del suono? Delle furie di Saulle calmate solo dal suono dell'arpa Davidica? Non è quadro, che si rinnova ogni giorno? Quanti delitti non impedì, quante conversioni non oprò il semplice suono d'una campana? A quante anime non ridonò la pace il canto d'una vergine scoprendo allo stanco sguardo un orizzonte di speranza, facendo cadere dall'animo disperato i funesti pensieri, che il conduceano ad abborrir la vita? Quante vittorie ottenute da un improvviso squillar di trombe, dall'echeggiare d'un inno nazionale? (1) Alcuno, ingenuamente osservò, che non la campana, non le trombe, nè il suono in

(1) Sappiamo il prodigioso effetto degli inni nazionali, della celebre *Marsigliese*, per esempio, quando i generali francesi mandavano al Direttorio a chiedere in soccorso altre *divisioni*, o altre copie di quell' inno.

genere, ma la cosa significata dal suono producean tali effetti. E che altro è un linguaggio se non l'espressione d' un significato? E se questo non ci desse potrebbe più così chiamarsi il suono? o non si ridurrebbe piuttosto ad un semplice e materialissimo agente fisico come la luce, il calore?

Ma nè il mito profondo d'Orfeo, nè l'arpa dell' ispirato Profeta, nè il narrato caso dello Stradella, (1) nè tanti altri infiniti, che produsse un suono sgorgato da labbra vergini e pure, un suono lontano di sacro bronzo per mezzo al silenzio delle notturne tenebre, un suono, che in tante maniere si potè manifestare all'animo di ciascheduno, bastano a narrare dell'ubiquità, dell'onnipotenza di questo linguaggio in natura. Però lasciando a parte lo studio impossibile di quante anime furono create da Dio, ciò, che emerge a prima giunta dalla storia Universale dei popoli, è, che la musica di due cose principalmente fu sempre ministra: di Religione e di Guerra. Singolare contrasto di due cose, che si abborrono vicendevolmente servite ambedue da quest'arte divina: singo-

(1) Vedi Appendici: VI.

lar fatto a osservarsi come in ambedue si manifesti di essa la forza di santità e la celeste origine. Che prendendo della prima nello stretto senso della parola le molteplici forme, che toccar possono il cuore umano, ne abbiamo in un complesso *Amore*, e dalle minute circostanze o specie della seconda. *Odio*: (1) le due grandissime, che tutte le passioni abbracciano, e che niuna cosa è tanto potente a suscitare quanto il linguaggio dei suoni. Nella guerra tutti concordi ne usarono i popoli della terra con mezzi adeguati ciascuno alla propria natura; nella Religione gli Ebrei sulla via del vero, gli altri popoli d'Oriente e d'Occidente in quella dell'errore, la divisero nelle sfrenate e misteriose danze, nei canti bacchici, tetri e profondi in mille svariate guise, secondo che vollero adombrare le leggere, le terribili, le nebulose Deità. Finchè non venne a cangiar la faccia della Terra il Promesso alle genti e l'arte dei suoni nel sangue di Lui attingendo vita purissima e vigore novello a sollevarsi nelle eteree regioni non si manifestò in tutto lo splendore della sua forma celeste.

Da un popolo pertanto la vedemmo esiliata,

(1) Vedi Appendici: VII.

e da un popolo, che in sua mano avea ridotto l'imperio dell' Universo. (1) Ne accettavano bensì i Romani il brio e la forza nelle trombe, che dominavan alto il fragor delle battaglie e sentian con sussulto di acre voluttà suscitarsi in petto a quel suono il fremito del terribile Nume. Ma fuori delle armi non v'era caso ne volessero udir parlare. E già spiegammo d'onde ciò venisse e come tenessero lontana la musica onde rendersi inaccessibili a quella civiltà, ch'essa tanto favorisce. — Ed è poi vero, che la bandissero affatto da tutte le circostanze della loro vita? e che vogliamo intendere che si fosse la misurata cadenza dei loro armoniosissimi metri, talchè le parole istesse suggerissero a chi leggeva quella specie di canto? E che forse quando il sommo Oratore tuonava dai *rostri*, la sola giustizia, la sola bontà della sua causa produr poteano nell'anima di tutti quell'irresistibile effetto? e vogliam dire, che estranee affatto vi fossero l'ampia sonorità e l'armonia dolcissima, di che con arte inarrivabile sapea tesser egli i suoi eloquentissimi detti? E quai nomi di Consoli registrava tanto fiorire di lettere? Ahimè! per essi, gli ultimi; quando a passi di gigante

(1) Vedi Appendici: IV.

s'incamminava ver noi la temuta civiltà. E una volta in sulla via non potea restringersi alla sonorità dei periodi l'immensa ricchezza dei suoni e i Romani vincitori dell' Universo ebbero a subire anche in questo l'influsso e il giogo dei vinti.

Si aggiunse la Religione a crescere la ormai non più frenata potenza di quel linguaggio poc'anzi bandito. Scendevano furtivi nelle catacombe la figlia superba degli Imperatori, il fortunato condottiero delle trionfanti legioni, spinti dalla grazia celeste, spesso in forma di semplice e profana curiosità. Inoltravano paurosi per quegli oscuri anditi, ove si nascondeva la nascente Chiesa e un suono di voci dolci, mansuete, tranquille, che pronunziavano detti spirati da Dio, li veniva a colpire, a sorprendere, a squarciar un velo che dividea la loro vita da quella, che dinnanzi ora s'apria. Quel suono alla verità schiudea gli animi convinti, che il Cielo solo potesse usare un linguaggio tale e sino ai lor Numi sconosciuto. Quel suono valeva a cancellare, in men che dico, tante memorie, tante usanze, tanti affetti dell' intera vita, quel suono bastava a risolverli di gettarsi dal soglio nelle mani del carnefice. Era Id-

dio, ma scegliea per manifestarsi quel sublime linguaggio.

E qui ne occorre osservare un altro fatto, che come ne spiega la tarda venuta tra di noi di questo linguaggio, ne mostra pure l'origine del rigoglioso sviluppo, che esso sortì in tempi a noi più prossimi. Quanta istoria abbiamo trascorso finora la è, possiam dire, rappresentata unicamente, in specie nei nostri paesi, dalla metà dell'uman genere: e l'altra? Mentre quegli uomini di ferro si spingevano animosi in qualunque lontana parte del mondo a debellare qualunque nome di nazione e dove giungevano i raggi del sole, facean spiegare le ali alla trionfatrice aquila del Campidoglio, nell'anelito delle pugne, nell'esultanza delle vittorie non si pena a comprendere come poco pensiero si dessero di un'arte propria a suscitare affetti delicati e gentili. Ma nei domestici lari, che facean frattanto quelle creature messe da Dio a fianco dell'uomo racchiudenti in un complesso l'incanto della natura, il sorriso dei Cieli? Non accoglieano nel seno quegli affetti tanto a loro conformi, quanto disdicevoli agli armati eroi? al figlio, al fratello, allo sposo, che tornavano aspersi dal sudore di Marte, non ne schiudevano il tesoro, non davano ristoro all'anima degli spos-

sati con quel cumulo di dolci attrattive, che Dio loro concesse a conforto dei compagni nella vita? Oh! quanto diversa da questa era la sorte di quelle donne! E ben si può dire, che tra i Romani fosse pagato il fio del peccato commesso dalla prima genitrice. Non ch'esse fossero disprezzate o malmenate, che ciò non potea accadere con uomini, che chiudevano in petto tanta di quella generosità, cui è bassezza esser crudele; ma non diritti, non considerazioni dovuti all'essere creato da Dio eguale all'uomo. Eran cose annesse alle domestiche pareti, proprietà assoluta del padrone, necessarie alla continuazione della specie, utili all'educazione dei figli (come i genitori imponevano) macchine infine, che si tenevano al maneggio delle domestiche cose o ai piaceri dell'uomo. Nè si venga a opporre fatti diversi, a voler oppugnare tali storiche verità. Se vi fu donna, che esercitasse imperio di sorta sull'uomo, ciò fu per la maschia presenza dell'animo non per il fascino delle muliebri attrattive; se vi fu caso, in cui l'uomo sembrasse interessarsi dell'affetto e dell'onore della compagna, fu per riguardo al proprio decoro, non per considerazione alla donna. Dal che ben si vede, che se questo linguaggio del cuore era bandito dal sesso forte

e guerriero, non potea trovar considerevole rifugio nel seno di quello gentile. Ma ormai si poneva il piede nella pienezza dei tempi; da una donna era caduta sull'uomo la dura condanna di morte, da una donna dovea nascere al mondo la vita novella, al dir d'un Santo ben più fortunata, che la primiera (1). La Verginella di Nazaret inalzata all'onore altissimo di Madre di Dio sollevò la dignità della donna, da schiava la fece regina e le consegnò nelle mani l'uomo domato dalla mansuetudine e dall'amore. A suscitare nei popoli sentimenti di libertà e grandezza non fa più d'uopo alzare il ferro intriso nel sangue della casta Lucrezia: un sorriso della donna fa gettare nei perigli della mischia migliaia di petti anelanti all'onore di raccogliarlo i primi. E che rifugio e che accoglienza si ebbe quest'arte gentile nel petto del benefico genio! Trovatori, menestrelli, prodi cavalieri d'ogni potenza e d'ogni arme, miste alle belliche imprese cantavano con entusiasmo le lodi delle dame gentili ed esse stesse non rare volte prendendo nelle mani i delicati istrumenti non sdegnarono di unire a quei canti

(1) Nel Paradiso terrestre prima del peccato, secondo la biblica leggenda.

l'armonia dolcissima della loro voce. E oh! di quanto accresciute le attrattive e l'incanto della donna e che smisurato ajuto per la sua santa missione educatrice da quest'arte divina educatrice anche essa per eccellenza! Resane più bella e soave, bambino accoglie l'uomo nel materno seno, giovane lo abbraccia sorella, sposa, vecchio lo sorregge e lo assiste tenera figlia e sempre gli fa più dolce la vita e lo unisce al Cielo. Nè si venga a profanare questa scena sublime apparsa in terra dopo quella del Calvario col volerla ispiratrice di sentimenti snervati ed impuri; il bello, da cui solo trae origine, mentre ingentilisce il cuore lo rende nobile e forte; il bello è santo perchè più ne avvicina a Colui, ch'è fonte di ogni bellezza e perfezione: la bellezza dell'Arcangelo ribelle fu bandita dal Cielo e non può presentare che diversissimo aspetto, onde ognuno guardar si possa dal suo voluttuoso veleno. (1)

Siamo nella pienezza della vita, di cui gli antichi non godeano, che metà: l'individualità e la figura dell'uman genere è completa dacchè la donna fu resa eguale all'uomo; e il linguaggio dei suoni sublimato e ajutato dall'arte, che gli an-

(1) Vedi ancora Appendici VII.

tichi non possedeano, può far sentire i suoi prodigiosi e sempre benefici effetti come altre volte vedemmo. Eppure al narrar di questi fatti e degli altri più sopra citati vi sentite sghignazzare in viso e rispondere: Follia!! — Follia, quel che proviamo nell'anima nostra e che ci attesta la coscienza?! Follia quando un suono dolcissimo ci comprende l'anima di un senso indefinito e ci spinge una lagrima al ciglio?! Eppure i naturalisti non osservarono comunicazione fra il timpano e il lacrimatojo, nè la necessità o l'eventualità fisica di quel fenomeno. Follia quando la delicatissima membrana e i nervi acustici logori dall'esercizio di poco meno, che un secolo colpiti dallo stesso suono, mandano la stessa lagrima all'occhio inaridito! E che perciò? negano di provarli.

Ma questi sono effetti universalmente provati!

Materia! Materia! effetti puramente sensuali!

Ma dunque il vostro orecchio è difettoso, manca di qualche membrana, che produce quei sensi negli altri tutti. Oh! no l'organismo del vostro udito è perfetto perchè in nessuno degli altri fu osservato cotale membrana.

Materia!

Materia! ? quando un suono, la cui impressione sul timpano non dura, che un decimo di secondo,

vi assorbe l'anima e fa voi a voi uscir di mente come nol può neppure la più acre e potente voluttà se non vi getta a terra privo di tutti gli altri sensi!

Materia!

Materia?! Oh! altro che il *nihil altum, nihil magnificum ac divinum*, nulla di logico io trovo in voi, che mi rispondete: *libertà di pensiero*. E Dio non concesse all'essere ragionevole libertà di non usar della ragione, e noi godiamo di esser costretti a pensare in tal modo dall'evidenza dei fatti e del nostro pensare portiamo una ragione, che non è quella dei ciacchi, che si voltolano nel fango. Oh! andate con essi, che troverete vostri degni compagni e pure, ahimè! a voi superiori perchè irresponsabili dei propri istinti! Materia! materia! E voi espressione della materia tornate ad essa ma bassa la fronte, il firmamento non è per voi.

Ci proponemmo non una sola volta di lasciar in disparte tal fatta di gente e pure fan tanto salire la stizza, che involontariamente si torna ad essi. Ed appartengono costoro all'umana specie? Ben seppe classificarli siccome abbiamo veduto il sapientissimo Arpinate: *Quid enim interest, motu animi sublato, non dico inter hominem*

et pecudem, sed inter hominem et saxum aut truncum aut quidvis generis ejusdem? Che quand' egli scendea trionfante tra i frenetici applausi d'un popolo libero, signore, conscio della potenza del proprio ingegno non avrebbe certo voluto credere, che il posseder egli corpo e voce armoniosa eccellente sugli altri, e che gli altri materialmente toccava, lo mettesse solo al disopra di tanta moltitudine. E non che Cicerone, qualunque altro infimo uomo sulla terra, che abbia sentimento di sè dovrà rifuggire naturalmente e sentire ripugnanza di porsi al livello di bruti, tronchi e sassi. E dovrà esservi poi chi sia tanto spudorato da porvisi non solo ma da proclamarlo altamente? Signori, sì: nè io fo punto le meraviglie, che la Provvidenza abbia permesso, che esseri tali strisciassero per mezzo alle meraviglie della Creazione, potendo così dall' iniquo paragone mostrare agli altri, alla più parte possiam dire, qual tesoro accolgano in sè, in un'anima intelligente, spirituale senza contatto di materia e quanti ineffabili godimenti possan gustare per essa: mentre gli stolidi impotenti a raggiungerli si provano a godere del fango, in cui sono sommersi e a schernire chi da quello si tien sollevato. Così e non altrimenti Lucifero e i seguaci

suoi aggirandosi nel tetro splendore delle fiamme infernali dovrebbero disprezzare la luce ineffabile, da cui li piombò la loro superbia: ma gli angeli fedeli librandosi in essa sovrastano beati al terribile abisso e al rammentare il giorno della lotta suprema, che divise il bene dal male, fan più alto echeggiare le divine armonie dell'eterno inno a quel Dio, che intorno a sè tener li volle.

Un'ultima osservazione su questo linguaggio. Allorchè trattammo dei suoi effetti sull'anima in genere e in specie sulla mente, sull'immaginazione, sulla memoria, tralasciammo di dire del cuore. E sebbene in quelle sensazioni vi entri sempre, che si può dire una sola cosa coll'anima, pure abbiamo dinanzi a noi un fatto, che lo riguarda più privatamente, almeno così intendiamo di dire. (1) Ed è, che se si fa uso grandissimo della musica il più delle volte è per trarne conforto; conforto nella solitudine amica dell'uomo, conforto quando il nostro cuore brilla di allegrezza e la troppa felicità gli fa sembrare ristretto lo spazio

(1) Di fatto, la distinzione in realtà non esiste, ma nel linguaggio, che comunemente si usa, sogliamo attribuire a questo viscere delle particolari sensazioni, che ci pare lo riguardino direttamente.

in cui vive: e quanto più conforto quando il dolore ci opprime, ci prostra, quando non valgono a sollevarci l'assistenza degli amici, le carezze delle persone amate! Che fa allora il suono? Rende la gajezza all'anima, lo splendore agli occhi, il sorriso alle labbra?

No, vi fa piangere.

È conforto il pianto?

Vorrei risponder che sì, ma qual rimedio è al male aggiungere il male istesso?

Il bello della musica ne fa piangere! Eppure abborriamo dalla bellezza superba, che sembra schernire il dolore, eppure, nel dolore, uno sfogo, che non troveremmo in nessun altro petto, lo troviamo nel suono, che come specchio tersissimo ci riflette l'anima nostra, ci parla, ci pone innanzi un altro noi stessi. E chi più di questi può comprendere, può dividere le nostre affezioni? Lo vedemmo già nell'osservare la nostalgia. Il misero esule corre ramingo il mondo, non cura splendori di città, incanti di natura, delizie di palagi, di banchetti. Una melodia, eco lontana della sua patria, è l'unica compagna dei suoi giorni. Sente, che quel suono lo uccide, ma l'ama, è felice con esso e non lo lascerà, che alla tomba.

E non è solo; tutti hanno la croce, il dolore,
che si può dire come la morte:

*Aequo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque turres*

Fuggitelo se potete, gettatevi nelle delizie, nelle
orgie, correte il mondo godendone i sollazzi !
ahimè ! *patriæ quis exsul se quoque fugit ?*

Scandit æratas vitiosa naves
Cura nec turmas equitum relinquit
Ocyor cervis et agente nimbos
Ocyor Euro.

ed allora troviamo un conforto nel suono ! Per
tutti giunge un momento come quello descritto
dal divino Alighieri:

Era già l'ora, che volge il desio
Ai naviganti e intenerisce il cuore
Lo dì che han detto ai dolci amici addio.
E che lo nuovo peregrin d'amore
Punge se ode squilla di lontano,
Che paia il giorno pianger, che si muore.

E allora troviamo un conforto nella musica !

E perchè la musica suscita il pianto ?

Perchè la musica è il bello, è la manifestazione
indefinita d'un mondo ignoto, al quale tutti egual-

mente tendiamo; perchè è l'ala d'un angelo, che
ci solleva un lembo di Cielo; perchè la musica
è amore, e amore è Dio, e amore è l'anima del-
l' Universo, e tutto nell' Universo ci dice, che

Siam vermi

Nati a formar l'angelica farfalla!

ACCADEMIA TIBERINA

Roma 30 Marzo 1878.

APPENDICE AL LINGUAGGIO DEI SUONI

I. *Importanza attribuita alla musica dai popoli dell'antichità.* — Senza rimontare alle origini della musica e seguirne l'esistenza presso gli uomini nei tempi favolosi o preistorici prendiamo appunto di quelle notizie, che si ha ragione di creder fondate perchè forniteci dai monumenti sì intellettuali, che materiali, che ci rimangono di quei popoli, che per maggior grado di civiltà e per il posto, che occuparono nella istoria, possono portarsi come autorità di giudizio anche ai nostri tempi.

Nella Grecia, terra poetica per eccellenza, troviamo le più belle pagine dell'antica storia musicale. Fra l'Ossa e il Pelio e i sacri boschi e gli oracoli e la valle di Tempe la musica era una cosa con l'aria, con le acque: la religione di quei popoli molle, ideale, voluttuosa se ne serviva potentemente: che meraviglia dunque, che i Greci tenessero tanto alta quest'arte sublime e le attribuissero miracoli? Al suono di una cetra si

muovono le pietre e i tronchi e fan sorgere quelle città, che diverranno celebri nei fasti dell'umana istoria. Vediamo attribuita a un Dio l'invenzione dell'arte e dei musicali istromenti; ma a che non attribuivano celeste origine gli antichi? e la musica, cosa già tutta divina per sè, non potea trarre origine, che dal Cielo, e quei fortunati, che praticar la poteano eran creduti ispirati da Dio, *ἐνθεσι*, e *σιβύλλαι* eran chiamate quelle donne, che poetavan cantando. Ma vediamo i Numi stessi coltivar la musica, dilettersene, esserne gelosi del primato al punto di divenir crudeli con chi loro avesse osato contrastarlo. Che più? il Re del Cielo, il tremendo Giove, che accenna e fa tremar l'Olimpo, deve la vita alla musica, che lo ha salvo dalle furie del crudel Genitore! Torniamo poi a vedere, chi non pianse in vederla? la commovente figura d'Orfeo! Lo vediamo aggirarsi cercando di consolar sulla lira l'insanabile amore; scender poscia nelle tetre regioni dell'Averno, ai Mani, al tremendo Sovrano,

Nesciaque humanis precibus mansuescere corda.

L'Inferno ancora sente i miracoli della lira!
Gli si affollano intorno come stormi d'augelli tra

le fronde in sulla sera le vane ombre abitatrici di quei tristi luoghi: restano attonite a quel suono le magioni della morte, le anguicrinite Eumenidi, e lo stesso immane Cerbero tien ferme ad ascoltar le tre faccie, cangiata in dolcezza la tremenda ferocia! Si piegano i Mani ed ei torna al mondo con la sua Euridice: Amore crudele gli fa scordare i severi patti ed Euridice è già trascinata indietro e gli stende, ah! non più sua, le braccia! Li ha piegati una volta, con qual pianto tornare a implorar dai Mani il suo tesoro? Ben lo potrebbe *si scirent ignoscere Manes*. Non può piegare l'irremovibil destino, bensì le belve, i tronchi e le pietre, che gli si fan daccanto a bearsi di quel celeste linguaggio, bensì i fiumi che arrestano il loro corso stupefatti dinnanzi a lui. Può piegar la natura e infelice! non trova compassione nelle innamorate sacerdotesse di Bacco, a che non giunge cuor di donna, che si creda spregiata?! nelle notturne orgie ei trova la morte per mano di quelle invase dal furioso Nume! E, *tum quoque*, come pietosamente ci narra Virgilio,

Tum quoque marmorea caput a cervice revulsum
Gurgite quum medio portans Oeagrius Hebrus
Volveret, Euridicen vox ipsa et frigida lingua,
Oh! miseram Euridicen anima fugiente vocabat;
Euridicen toto repetebant flumine ripæ!

Non basta aver mosso pietre e tronchi, dà loro miracolosamente la favella e strappa voci di pianto; che non certo l'anima fuggente e la moribonda lingua avrebber fatto risuonare i circostanti luoghi, ma pare, che le rive stesse commosse a tanto caso si unissero a lui in quell'estrema pietosa invocazione. Quadro sublime !

Ma le son favole codeste ! Le son favole sì, ma non ne ride chi comprende quanta profondità di sapienza si asconda sotto il velame del Pagano mito. Ma venendo a qualche cosa di più concreto prendete nelle mani il Padre della Filosofia anzi della Sapienza Greca, Platone. Ad ogni tratto nei suoi dialoghi sì della Repubblica, che delle Leggi troverete osservazioni profondissime sull'arte della musica. Prendo e riporto qualche piccolo brano come mi viene alle mani. Nel secondo dialogo delle Leggi dopo aver dimostrato in parecchie pagine come sia cosa importantissima il badare ai canti e alle musiche, che si fan sentire ai giovani, conclude :

« Dunque affine, che l'animo dei fanciulli non si avvezzi ad allegrarsi e contristarsi in contrario della legge e delle cose da lei persuase: ma si allegri e si contristi del medesimo, di cui il più vecchio si duole e si allegra, per questa ca-

gione furono istituiti i canti, i quali chiamiamo ode; le quali veramente ἑποδοί, cioè sono incantesimi intorno agli animi industriosamente a questo fine composti, acciò si faccia questo concerto di concordia, che noi diciamo, ma perchè gli animi dei giovani non possono ferir gli studi gravi, queste cose dicano e facciano i giuochi e i canti, siccome fanno coloro, che tengono cura dei malati e infermi del corpo, ai quali cercano di dar nodrimento buono in alcuni cibi e bevande soavi, ma i nocivi negli amari, affine si avvezino ad abbracciar gli uni e a odiar gli altri; nella stessa maniera persuaderà il retto legislatore al poeta con belle e lodevoli parole; e non lo persuadendo lo sforzerà a far rettamente la figura e i canti dei prudenti e forti e di tutti gli uomini buoni e nei ritmi e nelle armonie. »

Nel dialogo settimo delle leggi:

« Dunque se ne vadano i fanciulli di dieci anni alle lettere e vi si fermino tre anni; e chi avranno fornito li tredici anni parimenti attendano tre anni alla lira, nè sia lecito ai padri tenere in queste cose i figliuoli più o manco, etc. etc. » Dunque l'educazione musicale dei giovani, che poi si compiva col teatro, era universalissima; e conosciamo pure l'uso, che vigea presso gli antichi di can-

tare sul principio o sul finire della mensa ogni convitato una canzone, μέλος, detta generalmente σκόλιον dal passare, che facevasi della lira irregolarmente dall'uno all'altro commensale secondo l'abilità o la voglia; e una volta, sappiamo, che essendo stata girata la lira a Temistocle, che non se ne potè servire fu giudicato ἄμουντος, che presso noi vorrebbe dire uomo rozzo, senza intelligenza, senza gusto, ineducato.

Poco appresso nel medesimo dialogo :

« Abbiamo detto, come penso, che faccia mestieri ai cantori di Dionisio di sessanta anni sentire acutamente le nature dei ritmi e gli ordini delle armonie, affine possano scegliere, nei canti imitanti gli affetti dell'animo, le imitazioni dell'animo buono dalle imitazioni del malvagio e queste rifiutino e quelle portate in mezzo cantino agli animi dei giovani, provocando ciascuno a seguirli col mezzo di certa imitazione. »

E così via di seguito dettando regole importantissime.

Altrove finalmente :

« Per la qual cosa primieramente il coro puerile delle muse benissimo farebbe prima lo ingresso per dover questo cantar nel mezzo con ogni diligenza e a tutta la città; il secondo coro di co-

loro, che sono pervenuti infino alli trent'anni invochi Peana testimonio di ciò, che si dice per la verità; pregandolo con persuasione ad essere ai giovani favorevole. Fa poi mistieri, che nel terzo coro cantino coloro, che dalli trenta sono pervenuti fino agli anni sessanta. »

Seguita quindi a rendere ragione di queste disposizioni da lui consigliate e così ne trovereste ad ogni voltar di foglio. Nè queste son ciarle, che nacquero e rimasero in sulla carta; vediamo, ad esempio, il secondo coro di coloro, che sono pervenuti infino alli trent'anni, cioè dei giovani soggetti alle armi, prima di attaccar battaglia invocar Peana testimonio della verità, cioè quasi ad attestare la giustizia della causa, che sostenevano; e con queste ceremonie, che ad altri per avventura sembrar potrebbero ridicole, sappiamo come combattessero i Greci. Vediamo il paese in pace seguire scrupolosamente queste leggi per quei tempi savissime, usare il modo Dorico come il più giusto e le maniere tutte e le istruzioni da Platone altrove suggerite; ed egli stesso narrandoci dei giuochi Olimpici racconta come fosser trattati Terpandro e Timoteo, premiati e coronati in prima per il loro valore, puniti quindi o espulsi dallo Stato per aver cangiato o aggiunto

corde alla lira o aver usato nuovi modi di canto che troppo gli animi affascinassero. Infine si comprenderà qual posto occupasse allora la musica quando si rifletta, che l'educazione dei giovani Greci, anzi direi la vita sociale di tutta quella nazione era compresa nella famiglia, nel campo e nelle armi in genere, e finalmente nel teatro. Oltre ai Giuochi Olimpici, che segnavan le date nella Greca istoria (*Olimpiadi*), e che erano una solennità nazionale, cui accorrevano i popoli da ogni dove, e nella quale grandissima parte avea la musica, ogni città, fra le più grandi s'intende, avea il suo teatro, della cui costruzione e capacità non possiamo, dai nostri moderni, desumer neppure l'idea; come non si può immaginare quanta importanza morale e politica annettessero alle teatrali rappresentazioni; della, parte grandissima, poi, quanto generalmente non si crede, che avea in esse la musica, accenneremo quando diremo brevemente degli strumenti musicali in allora usati.

II. *Dell'antico misterioso Egitto* la storia musicale è pressochè identica. Da questo paese trasse la Grecia la sua prima civiltà; e sebbene questa in progresso di tempo, superasse di gran lunga la civiltà madre, si può tuttavia, nella storia d'E-

gitto e del vicino Oriente, risalire alle origini di tutti i perfezionamenti, che si andarono facendo strada qui in Occidente; così della musica.

Paolo Mazio nell'opuscolo *Delle permutazioni della poesia* dice, che l'amore delle arti imitatrici, il desiderio delle grandi emozioni, la vaghezza dell'ordine, del moto, del numero, e di quel tanto che i Greci significarono col nome *ῥυθμοποιία*, è così congenita nell'uomo, che più facilmente ritroverai un popolo sprovvisto di villerecci istrumenti, che del ritmo e dell'armonia..... Però Dione Crisostomo, in quell'orazione, che intitolò *Iliaca*, ci narra di avergli attestato un sacerdote della prefettura di Onufite, che in Egitto non era lecita alcuna ragione di poesia, come quella, che adescando col piacere gli orecchi insinuava all'animo il veleno della mollezza; ma questo o fu veramente narrato a Dione o egli sel finse; se il primo, quel sacerdote ignorava la storia della sua patria, se il secondo, la ignorava, e con minore disdoro, Dione.....

Di tutti i popoli circonvicini dell'Oriente abbiamo qualche monumento, che ci attesta come fossero conosciute e coltivate poesia e musica, cose che allora non esistevano separate e, nel vocabolo, si prendevano l'una per l'altra. Degli Ebrei

toccheremo a parte. Dal libro dei numeri (1) si rileva, che gli Amorrei coltivavano la poesia: Mosè riferisce un cantico popolare per la conquista d'Esebon, città moabitica, fatta da Scheon principe Amorreo, epinicio, che si dee tenere il più antico monumento di profana poesia, che sia pervenuto a nostra memoria. Ezechiele (2) minaccia in nome di Dio ai cittadini di Tiro, che loro saranno tolte le canzoni e le cetere: e Isaia (3) invita le delicate femine, che in quell'emporio di Oriente facean copia di sè, a correre le vie della città cantando e toccando la cetera...

Tornando agli Egizi lo stesso Platone più su riferito, nei dialoghi delle leggi ci attesta, che sino da remota età professavano la musica, e poco stante rammemora i poemi d'Iside sorella e moglie di Osiride. Diodoro ci narra, che costui dilettavasi oltre ogni estimazione dei cori e delle armonie, e che voleva compagne delle sue militari spedizioni alcune vergini erudite e del cantare espertissime. Ed Ermete nel libro, che intitolò vergine o pupilla del mondo (che l'uno e l'altro

(1) Cap. XXI v. 27.

(2) Cap. XXVI, v. 13.

(3) Cap. XXIII. v. 16.

significa la voce *νόρη*) ne accerta, che tale Asclepio fu tenuto in Egitto rinnovatore della poesia. Le quali cose benchè si volessero connumerare alle novelle falsate pure alcun vero comprenderebbero cioè a dire, che l'arte del metro e del canto non fosse sconosciuta del tutto sulle rive del Nilo, come narrava quel sacerdote Egiziano o favoleggiava Dione.

Degli strumenti usati dagli Egizii o Fenicii non sappiamo se non quanto c'insegna qualche scoltura o bassorilievo, ma giova supporre, che fossero gli stessi, sì a fiato che a corde, usati poscia dai Greci, e alcuno di quelli in uso presso i vicini Ebrei. Teniamo per sicuro che presso quei popoli fossero più generali i canti anche a più voci e in armonia, dei quali qualche lontanissima tradizione, tuttavia singolare e caratteristica, non si è perduta — fin presso di noi — in alcuni luoghi, nei quali parte di quella gente antichissimamente immigrarono.

III. *La musica presso gli Ebrei.* — Tra i popoli dell'Oriente abbiamo lasciato in disparte uno dei più famosi, perchè credemmo trovarvi delle osservazioni ben degne di qualche istante di considerazione. Nel popolo Ebreo non troveremo certamente quella musica, che, vivificata dalla Cri-

stiana Religione, con azione reciproca la vivifica nel cuore dei fedeli e li fa più vicini a Dio. Quando Iddio si manifestava fra i tuoni e le folgori, quando a confermare la sua presenza non vi era nel Tabernacolo, che una bianca nube, quando la sua legge era legge di tremenda giustizia, come potea udirsi aperto e consolante quel celeste linguaggio, che più bella farebbe, se più bella potesse esser fatta, la legge non del Dio Giudice, ma del Dio Redentore, di Colui, che morì d'amore per noi? Quella musica, che si ritrova presso gli Ebrei, servia per esprimere la voce di Dio potente nelle battaglie contro i nemici del popolo eletto; al suono delle trombe sacerdotali cadevano a terra le inespugnabili mura di Gerico e si compiano meraviglie, che la sola voce di Dio poteva operare! Abbiamo poi i canti popolari al tempo della mietitura o della vendemmia. Poi in tempo di guerra le donzelle Ebree, che cantando e danzando al suono dei timpani e dei cembali si faceano incontro al vincitore — così avvenne la commovente istoria del voto di Jefte. — Più tardi la sublime figura del Re profeta, che al suono dell'arpa cerca placare l'ira del Dio sdegnato, e canta gli inni di lode, che le angeliche schiere ripetono continuamente innanzi al trono dell'E-

terno. Poi il pianto degli abbandonati Ebrei nella schiavitù di Babilonia, le arpe appese ai salici, giacenti le donne e i fanciulli lungo le rive dei fiumi. Un senso di dolore, che dal Cielo solo può discendere, anima quei lamenti, perchè il protervo popolo all'ineffabil memoria della patria giudichi ciò, che ha perduto e si volga a Dio. Troviamo altra musica sparsa nei costumi e nelle azioni di quel popolo, allegra o mesta a seconda, avente però sempre il suo principio in Dio, in Dio il suo fine. Vi son le preghiere, sonvi i canti di gioja: Davidde danza davanti l'Arca, e sua moglie, che crede bene deriderlo, non è la persona più saggia di quella gente; l'istoria lo dice.

Poca musica infine, ma bella, misteriosa, profonda, potente, che tocca il cuore; musica, che a quel che ne rimane, non fu mai superata come mai fu raggiunto quel soffio di poesia celeste, che regna nei canti di quel popolo, dei suoi Re, dei suoi Profeti.

IV. *La musica presso i Romani.* — È positivo, che non senza lotta la musica prese piede in questo popolo; ma fu lotta brevissima, relativamente, e giustificata da cento ragioni. I Romani non avrebber certo negato di aver avuto una civiltà; da duemila anni a questa parte non deve

far meraviglia, che questa civiltà sia un pochino cangiata. Stando fra i Romani vediamo, che l'unica musica o almeno la più considerevole è il *clangor* delle trombe, che accendevano nei petti dei valorosi l'irresistibil fuoco di Marte, che alle avverse schiere facean correre un gelo per le vene. In pace la donna, che potea far vivere forse quest'arte, la donna fonte di tanti sublimi e sacri affetti, abbiain veduto cosa fosse presso gli antichi. Vendicò Collatino la morte della casta Lucrezia; ma il giuramento più forte, e che uscì ultimo dalle sue labbra in quel terribile momento fu di liberare il popolo da quell'invisa tirannia, e vendicarlo alla cara libertà, quest'unico Nume di quella fortissima gente. La civiltà, come almeno la si predica oggigiorno, è la guardia dei domestici affetti, è l'ordine, il rispetto ai proprî ed agli altrui diritti; i Romani salivan forse più su e campioni della loro civiltà erano i Catoni e i Brutî. La nostra porta, che si debba evitare possibilmente la guerra, questo flagello dell'umanità; che una sola parola di questo genere fosse uscita dalla bocca di alcuno in quei giorni e costui non avrebbe molto vissuto. Ond'è, che abborrivano i Romani da qualunque cosa, che avesser potuto temere affievolisse alquanto quella forza d'animo spirata

dal Creatore in quegli uomini, che avea destinati a padroni del Mondo. È chiaro, dunque, che la musica non avrebbe potuto a un tempo produrre effetti così contrari; se i Romani la temevano segno è, che ne riconoscevan l'effetto potente e quest'effetto presso noi è civiltà. La grandezza da niuno contrastata di quei pochissimi, che la vera civiltà conobbero, prova quanto fossero giusti i loro sensi; ma quelli eran uomini degni piuttosto d'ammirazione, che d'imitazione. E noi già vedemmo i Greci, popolo fortissimo anch'essi, sebbene onorassero altamente la musica, con quante rigorosissime precauzioni la praticassero; ed è vero puranco, che quando i vincitori subirono l'influenza dei vinti, e le arti si propagarono in Roma e tra queste la musica trovò luogo nei conviti, nei giuochi, nei teatri, giunse a un tempo la corruzione nel senso de' Romani e molto, purtroppo, nel senso vero.

I Romani ammisero la musica e se ne servirono, ma non vi si applicarono mai essi stessi direttamente. (1) Traevano dalla Grecia, ma più specialmente dall'Etruria, i loro suonatori. Nella legge delle dodici tavole istituita l'anno di Roma

(1) Salvo rarissime eccezioni.

302 trovasi, che al maestro dei funerali era accordato potervi impiegare dieci suonatori di flauto. Usarono altresì nei sacrifici l'arpa d'avorio con sette corde già abbandonata dai Greci. Sotto il consolato di Emilio l'anno di Roma 560 la musica giunse all'apice del suo splendore e fu usata specialmente nelle comedie e nei festini: allora si accordarono onori e privilegi a quanti musici d'ogni paese vennero a stabilirsi in Roma.

Abbiamo toccato dei principali popoli storici, ma in genere di tutti si potrebbe dire una cosa. Ognuno a suo modo, dalla nebulosa e guerriera mitologia scandinava, alla calda e orientale degli Indiani, si può dire che ogni popolo per forza di natura usò della musica. Parlando dell'arte a noi conosciuta, nello sfacelo del gigante Impero Romano, nel cangiarsi della faccia dell' Universo non possiamo seguirne l'istoria. Si succedono e s'incalzano addosso a noi i popoli Celti e Teutonici coi loro Druidi e Bardi, e un rovescio immenso di barbare genti. In mezzo a tanto sconvolgimento è difficile rintracciare il filo della storia musicale; unico punto di congiunzione, che rimane, è, si può dire, la Religione, questa divina catena, che lega il Cielo alla terra, cui così mirabilmente è unita quest'arte da sembrarne quasi

un anello. Dalle catacombe ai pubblici templi, dai canti dei martiri ai cori Ambrosiani e Gregoriani un sol momento non s' ecclissò la musica. Dal mille in giù, dai trovatori e menestrelli infino ai nostri illustri compositori sappiamo che strada percorresse quest'arte.

V. *Degli istrumenti musicali usati dagli antichi.*

— Ne toccheremo brevemente per quanto ci concede lo spazio.

Il flauto, Tibia, αὐλὸς, fu conosciuto prima in Asia, che in Europa; il latino vocabolo ne spiega l'origine; esso non era altro che l'osso anteriore della gamba vuoto e bucato; fu fatto in seguito di canna, di busso o di altro legno, o delle gambe delle gru, dei cervi, degli asini, oppure di avorio, di metallo o di altra materia duttile. Se ne attribuisce l'invenzione a Pallade, la quale però vedendo gonfiarsi bruttamente le guancie nel suonarlo lo gettò via, e un Satiro allora lo raccolse.

I Frigi furono i primi ad usarlo nei sacrifici. Se ne fece poi un uso grandissimo nelle scene, nei funerali, nei sacrifici, nei banchetti. Omero lo cita alcuna volta; ne parlano assai i poeti e storici latini: Orazio, Virgilio, Tibullo, Plauto, Tito Livio. Virgilio nell'Eneide dice: *Ubi curva choros indixit tibia Bacchi*. Curvo era detto quel

flauto, che avea un orificio di metallo, che in ultimo si allargava onde avesse un suono più grave. (1) Plinio ci dice, che Mida in Frigia inventò il flauto obliquo o traverso *πλαγίαιον*, e Marsia, pure in Frigia il flauto doppio o i due flauti. Giacchè i flauti eran destri e sinistri secondo da che parte e con qual mano si suonavano; e il suonatore, *tibicen*, *αὐλυτής* ora ne suonava un solo ora due insieme; Diomede però ci dice, che nel *μεσώδιον* cioè quando agiva un solo attore senza coro, si suonava un solo flauto; nel *συνώδιον* poi, cioè quando agiva più di un attore, o attore e coro, allora due flauti. Altri storici spiegano, che i flauti destri eran quelli fatti di quella parte della canna *πρὸς τοὺς βλαστοὺς*, cioè presso la cima, ed Erodoto li chiama *αὐλοὺς ἀνδρικούς* cioè flauti virili, e aveano un suono grave e si adattavano quindi ad argomenti serii; i flauti sinistri poi quelli fatti *πρὸς τῇ ρίζῃ* cioè vicino alla radice della canna ed Erodoto li chiama *αὐλοὺς γυναικείους* cioè flauti femminili e per il loro suono leggero ed acuto si prestavano alle cose allegre, festive. Vi erano altre parecchie varietà di flauto, secondo il nu-

(1) Non vi dà l'idea del nostro *clarinetto*?

mero dei fori, secondo che erano aperti o chiusi ecc. ecc.

Come abbiamo detto si faceva uso grandissimo di questo istrumento, e in Roma stessa vi fu un collegio *tibicinum* come ci attesta Valerio Massimo. La storia poi ci ha tramandato i nomi dei più celebri suonatori:

Sacada di Argo.

Antigenide, maestro di Alcibiade, tanto orgoglioso della sua arte, che un giorno disse in pubblico ad uno dei suoi allievi non applaudito secondo il merito: « Un'altra volta tu suonerai per me e per le Muse. »

Teodoro, padre dell'oratore Socrate, era fabbricatore di flauti e da ciò traeva mezzi per vivere largamente.

Timoteo di Tebe, che un giorno suonò sul flauto curvo con tal arte, che Alessandro Magno trasportato da bellicoso ardore si lanciò piangendo sulle proprie armi.

Rinomate suonatrici di flauto furono: Glauca, Boa, Bacchide, Leonia, Nemenda ecc. ecc. Abbiamo poi Evio di Calcide nell'Eubea, che suonò alle nozze di Alessandro: Diodoro musico favorito di Nerone, che portò delle innovazioni nell'istrumento, ecc. ecc.

SIRINGA *fistula*, σὺριγγα, così detta dal nome della ninfa di Arcadia, che fuggendo le violenze di Pane fu dai Numi pietosi cangiata in canne palustri. Con sette di queste canne, disuguali e con un solo foro ognuna, lo stesso Pane compose l'istrumento, istrumento del tutto agreste, passato poi come emblema della vita pastorale.

SAMBUCA, *Sambuca* σαμβύκη. Istrumento omogeneo all'arpa. La voce Caldea (che, con le loro cifre, si scrive *sabbeccà*) la dice originata da quei popoli. È istrumento triangolare composto di nervi tesi disuguali di lunghezza e spessore. L'uso dovea essere quello dell'arpa di cui non è, che una varietà.

LIRA, *Lyra*, λύρη, istrumento composto di due braccia rintorte chiuse di sotto e dalla parte superiore aperte ma unite insieme da un'assicella traversa, cui erano attaccate e tese delle corde, che si suonavano pizzicandole con le dita o col plettro, piccolo istrumento d'osso o d'avorio. L'origine del suo nome si vuole venga dalla voce greca λύτρα ossia *pagamento*, perchè Mercurio inventore di questo istrumento lo donò ad Apollo in compenso dei bovi rubati. La lira è anche una figura di costellazione nel cielo, perchè quando Orfeo, cui Apollo avea fatto dono della sua lira,

fu ucciso dalle Baccanti, il Nume pose nel Cielo, nella parte settentrionale, il suo diletto strumento.

La lira variò nel numero delle corde da tre, quante ne avea quella d'Olimpo, a nove, quante se ne vedono in quella dell'Apollo d'Ercolano. Essa era usata generalmente per cantare quelle poesie più lievi delle epiche di verso e di fantasia, che da questo si dissero liriche, delle quali furono principi insuperati presso i Greci Pindaro, presso i Latini Orazio. L'uso della lira divenne infine più generale di quello del flauto, ma furono suonati anche contemporaneamente e, giova credere, in armonia. La lira, nome generico, secondo le sue diverse costruzioni assumeva nomi diversi.

CHELYS *cetra*, χέλυσ, dalla voce ebraica (che in quelle cifre è scritta *chell*). In greco idioma significa anche testuggine, lo che spiega la sua origine; giacchè si racconta, che il Nilo ritirandosi lasciò in secco una testuggine, della quale, putrefatta, non rimase, che il guscio con dei nervi tesi; avendola trovata Mercurio e toccata con le dita ne trasse un suono, che gli suggerì l'idea dell'istrumento. Fu fatto questo in appresso di altra materia, ma mantenne sempre la forma della testuggine; percui differisce in questo dalla lira:

che la lira ha le corde scoperte da ambo le parti mentre la cetra le ha tese sopra un corpo chiuso e concavo, onde rende un suono più grave.

CITHARA *cetra*, κιθάρα, strumento simile al precedente. Si dice, che in principio la forma della cetera fosse simile al petto dell'uomo: acciocchè come da questo la voce, così da quello uscisse il suono. Sette furono dapprima le corde della cetra, come dice Virgilio nell'Eneide. Fu Apollo, che inventò questo strumento.

BARBITON *cetra*, βάρβιτον, strumento simile ai precedenti, che avea però molte corde, per cui Teocrito lo chiama πολύχορδον, ed un suono più basso come lo dice il vocabolo.

Tutti questi strumenti omogenei si suonavano indistintamente secondo il gusto e l'abilità degli artisti, e si accompagnavano col canto: *Citharista*, κιθαριστής, era chiamato chi suonava semplicemente la cetra senza cantare, e *citharoedus*, κιθαρωδός, chi la suonava cantando, come dice chiaramente l'etimologia del vocabolo.

La storia ci ha tramandato i nomi di celebri suonatori di lira o di cetra, quali sono: Orfeo, Lino, Anfione, Arione, Demodoco ecc. ecc.

TROMBA *tuba*, σάλπιγξ, strumento conosciutissimo di metallo. Plinio ci dice, che fu inventato

da Piseo Tirreno figlio di Ercole; certo è, che quei popoli Tirreni furono i primi ad usarne. La tromba fu dritta, lunga, oppure corta come se ne vedono oggi: però si trovavano anche delle trombe curve, e di quelle che applicate alla bocca si ritorcevano indietro e si aprivano sopra il capo del suonatore. Altri istrumenti omogenei erano *bucina*, *cornus*.

Serviva la tromba precipuamente per le milizie, per i segnali, e per incitar gli animi alla battaglia, aveva un suono fratto, terribile, secondo tutti gli scrittori, espresso generalmente dalla voce latina *clangor*. *Tubicen*, *σαλπιγγτής*, era detto il suonatore di tromba; si usava questo istrumento anche nei funerali, nelle esequie, come ci narrano Virgilio ed altri poeti e storici; quelli che lo suonavano in queste occasioni eran detti *sitticines*; fu usato finalmente anche nei sacrificii, nei giuochi, nei teatri.

TIMPANO *tympanum*, *τύμπανον*, istrumento di forma rotonda con della pelle di bove conciata e tesa, che si suonava battendolo colle dita o col pugno. Fu istrumento di origine orientale; i salmi ne fanno menzione spesso fra gli Ebrei. I Frigi e altri popoli Asiatici ne facevan uso ai sacrificii in onore di Cibeles; i Parti ne usavano in bat-

taglia invece della tromba, come ci narra Giustino: il quale uso passò poi in Occidente e si è conservato fino a noi nei *tamburi*.

ORGANO *organum*, ὄργανον, di cui si fa menzione nei salmi, è però voce generica, che si applicava a tutti gli istrumenti musicali, a voce, a corde, a percussione. Presso gli Ebrei però era un istrumento vocale composto di varie canne unite assieme.

SALTERIO *psalterium*, ψαλτήριον, istrumento a corda, che equivale all'arpa. Era costruito a forma della lettera greca Δ. Avea le due parti superiori fatte di legno concavo con dei fori esterni; le corde internamente attaccate a queste due parti scendevano tese fino all'asse inferiore, e toccate con arte rendevano un suono dolcissimo. Era l'istrumento Davidico per cui è spesso menzionato nei Salmi.

SISTRO *sistrum*, σῆιστρον, istrumento metallico che percosso mandava un suono acuto e di lunghe vibrazioni; lo usavano gli Egiziani nei sacrificii ad Iside; nei loro eserciti egualmente faceva le veci della tromba; anche le Amazzoni guidavano le loro schiere col sistro. Vi furono sistri di rame, di argento ed anche di oro.

CEMBALO *cymbalum* κύμβαλον, istrumento me-

tallico leggermente concavo, che percosso mandava un suono analogo a quello del sistro. Ne usavano i Coribanti nei sacrificii a Cibebe, i Latini nei baccanali notturni e nelle feste oscene di Aprile come ci narra Livio. Presso gli Scrittori, anche nei salmi Ebraici, si trovano spesso menzionati in plurale, perchè si suonavano pure percuotendoli un contro l'altro, come i nostri *piatti* e in unione col timpano, alla stessa maniera, che si usa oggigiorno.

NACCHERA O NACCHERE *crotalum*, κρόταλον, Il termine italiano spiega chiaramente che istrumento fosse; erano fatte o di legno, o di metallo o di canna e si suonavan fra le mani sbattendole. Si univano generalmente ai cembali; le usarono nelle loro armonie gli Egiziani e qualche altro popolo d' Oriente.

Tutti questi istrumenti eran seguiti, come si può ben imaginare, da una numerosa schiera di altri, che non erano se non delle varianti più o meno differenti di essi. Dal tutto però risulta come gli antichi non scarseggiassero di istrumenti e come usassero moltissimo della musica, nelle armi, nei giuochi, nei banchetti, nei sacrificii. Ma dove ne facevano uso principalissimo era nei teatri. Oltre gli strumenti eravi il coro,

di cui sarebbe lungo parlare, parte importantissima delle greche produzioni e usata in esse molto più logicamente, che non nelle nostre moderne. Secondo le scene rappresentate nel dramma si usavan poi i diversi strumenti a quelle più adatti e in relazione; l'intera recita poi, agisse un solo attore o due o questi insieme nel coro, era accompagnata da parecchi flauti di diversa specie e qualche volta anche insieme agli strumenti a corda; il che costituiva, per così dire, ciò che è il *quartetto* nelle nostre opere specialmente non tanto recenti.

Si crede generalmente che tanto i cori, che gli attori e gli strumenti procedessero sempre all'unisono; ma da varii passi di Platone nei quali si fa parola di armonie e di suoni diversi uniti assieme, come da uno storico latino, che ci narra come un certo Hyagnis fu il primo a suonare contemporaneamente due flauti e toccando insieme i fori destri e sinistri unì insieme suoni gravi ed acuti giova supporre, che i Greci oltre l'unisono e l'ottava facessero uso anche di armonie sebbene semplicissime. Ad ogni modo dal detto risulta come gli antichi avessero quasi, in relazione ai tempi, l'opera musicale; con qual arte poi agissero lo sappiamo dagli effetti portentosi, che quelle opere

faceano sul pubblico, e pubblico rispettabile; di che abbiamo non poche testimonianze e degne di fede in molti storici di quei tempi.

VI. *Stradella*. — Prendo questo breve fatto, che val la pena di conoscere, quale lo citai nel mio primo discorso *Della musica relativamente alla civiltà* (1877), dal quale sono prese quasi tutte queste appendici.

Una gondola leggera sfuggia fra le notturne tenebre per le lagune di Venezia e portava in lontano suolo un giovine con l'anima sul sembiante e una donzella delle più aristocratiche famiglie di quella città, che l'amore avea spinta a fuggire clandestinamente dal paterno tetto. Giungeva in Roma quel giovine e l'empia della fama de' suoi trionfi: era il divino Stradella! Una sera, mentre acclamato più del solito fuggia l'aspetto del commosso pubblico, vede farsegli innanzi due uomini accesi in volto, che stringendogli le mani gli raccontano come fossero stati mandati dal vecchio padre della giovine per ucciderlo, ma che, uditolo, era lor caduto dall'animo il proposito infame !....

. . . . *Quid non mortalia pectora cogis*
Auri sacra fames ?....

La *sacra* fame dell'oro è stata vinta dalla musica! E l'infelice, che si era salvato con questa, giunto in Torino e celebrato il matrimonio sotto gli auspicî del Duca di Savoia, si sa come dal popolo, che furibondo lo reclamava, fosse trovato la sera stessa trafitto nel proprio letto, scomparsa la sposa! Oh! perchè, sventurato, nel fatale momento sognando i tuoi trionfi non ischiudesti le labbra al magico portento della tua voce? Chi sa! Il duro cuore dello sdegnato vecchio avrebbe potuto ammolliersi, va cillargli la mano, cadergli il ferro omicida, e tu raddoppiato avresti la tua gloria e con la tua quella della cara patria!

VII. *La musica non può influire che in bene.* —

È ragionamento puramente etico, ma che all'uopo si può comprovare coi fatti.

Constatata dall'ingegno, da niuno contrastata è l'importanza delle arti che si dicono *belle*; esse formano la gloria, la vita di una nazione e tutte le altre arti servono ad esse. Ciò che le rende così potenti è il bello, che contengono, da cui han preso nome. Che cos'è il bello? Come volgarmente s'intende è cosa molto astratta, che da diverse persone a diversi oggetti si applica. Nelle arti il bello si confonde col vero e col

buono e si rende universale; e se tutte hanno quella forza qui detta, che sarà di colei, che tra esse è regina, di colei, che in maggior copia possiede il bello, di colei, che essendo la più spirituale, colpisce direttamente l'anima? Superiore di molto alle altre arti, la sua azione tanto sul nostro morale, che sul fisico, diventa forza d'educazione. L'uomo tende al bello, ch'è pure il buono, onde lo abbraccia con amore dove lo trova; quello potentissimo della musica non è, che il bello dei sentimenti ch'essa esprime; corre dunque l'uomo a quei sentimenti, che son belli. Educati i suoi nervi, i suoi sensi a percepir quei suoni, se avviene che s'incontri in altri, che non siano omogenei a quelli, cioè in altri sentimenti a quelli contrari, ne sente l'orribile dissonanza e li abborre; mentre invece considerando la bellezza di quei sentimenti, ai quali man mano s'andò educando, ama la terra, che li generò, ama la terra, ove nacque l'arte, che gli ispira, e vorrebbe, che tutti gli avessero; onde ama la patria, i concittadini, e per renderli gloriosi s'accende a forti e magnanime imprese. Di qui la fonte inesaurita di tutti quegli affetti che fan grande un Uomo. E si stiman gli eroi, non si dovrà poi stimare l'arte di far gli eroi?

Risulta dunque esser non solamente grandissima l'influenza della musica sui destini dell'umanità, ma generalmente salutare. Abbiain detto, che la sua potenza sta nel bello, che racchiude; come il bello della musica è una cosa col buono, senza andare a cercarla altrove, troveremmo una ragione in questo, che il buono si converte con l'Ente. Tutte le cose, che sono, usciron buone dalle mani di Dio; ma qual cosa v'ha di più buono sulla terra, che nelle mani degli uomini non possa diventare istrumento di malvagità? Come efficiente morale diciain in genere condurre al bene, come agente fisico può servire il suono a diverse azioni, delle quali non può essere responsabile, come il ferro non è responsabile della ferita, che apre. Che colpa ha la musica se Mercurio si serve della sua potenza per addormentar persone, che han cento occhi e rubar delle vacche? — Alcuno in proposito osservò non doversi far le meraviglie, che Mercurio, Dio dei ladri, fosse così ben servito dalla musica, sendochè tra quelli e i cultori di questa non si trovi che pochissima differenza. —

Abbiamo detto esser quest'arte potente ad ispirar nel cuore umano l'Odio e l'Amore, cioè tutte le passioni possibili.

Non è dunque sempre buona se può ispirar l' Odio.

Si è mai osservato in teatro le parti odiose? La musica non c' ispira l'odio, che ha il tiranno; ma mentre ce lo dipinge al vero, ci fa anzi odiare nell' istesso tempo colui, che nutre un tal sentimento. E vediamo, che, disgraziatamente la musica più facile ad ispirar l'odio è quella, che esprime l'allegrezza, l'innocenza, lo stato di felicità di un'anima. Vediamo bene spesso fremere a quelle note alcuno, che le sente, perchè l'invidia rode il cuore dell'empio e s'egli ha male, vorrebbe che tutti l'avessero. Se dunque può venir male dall'arte dei suoni, è chiaro chi ne possa esser la causa.

In genere poi l'azione della musica più che ispirare è modificar le passioni; può calmare l'odio, ispirarlo nel solo caso che al male, come ispira l'amore al bene. Quando in guerra incita le schiere al sangue, alla strage, non ispira odio contro l'uomo ma contro il nemico della patria. Quando i selvaggi si ajutano con essa a mangiar senza ribrezzo i loro simili, cercano nell'ebbrezza di nascondere a sè stessi un sentimento, che certamente li distorrebbe dal loro intento; anche qui l'azione della musica è di calmare quei sensi di ribrezzo

o di rimorso; la colpa è di chi n'usa sì malvagiamente. L'aria, l'acqua, il fuoco son buoni e possono servire alla distruzione.

La musica ispira l'Amore.

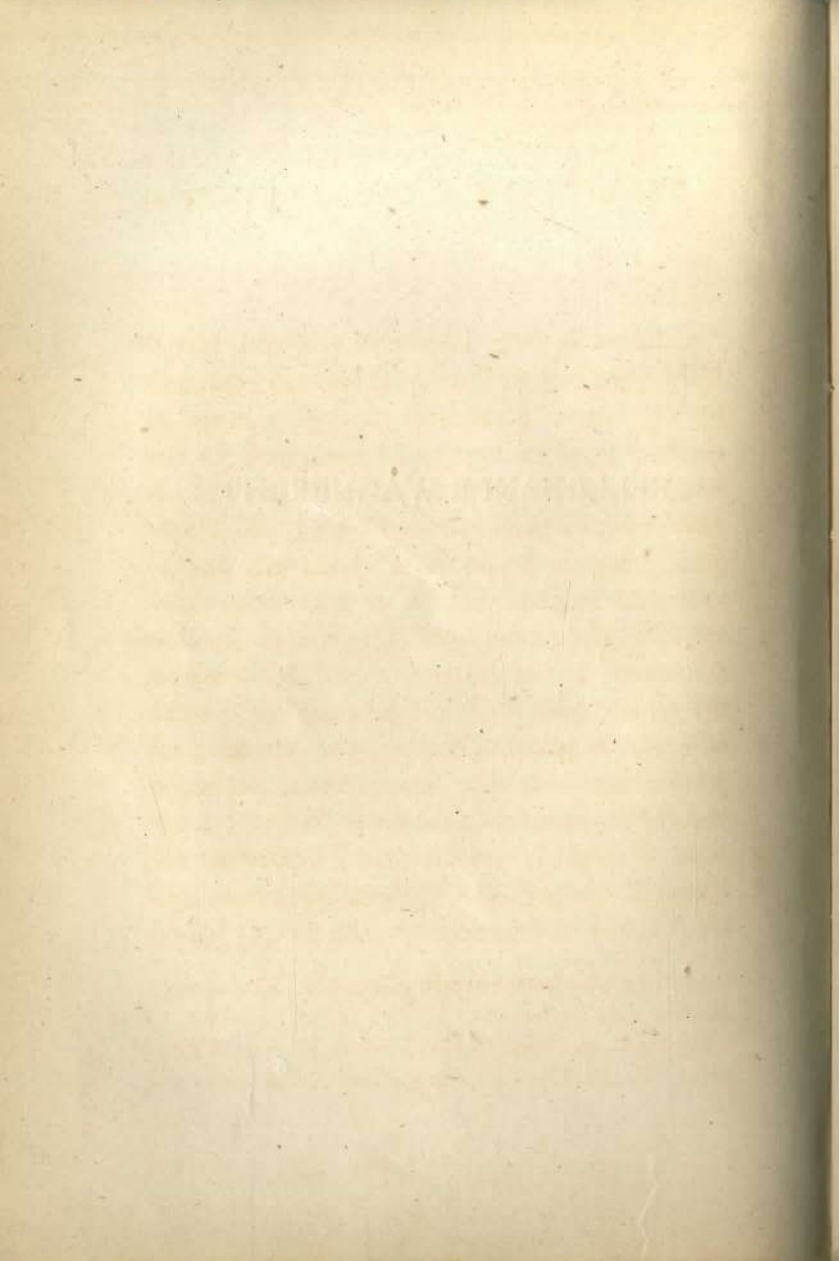
Anche in questo caso potrebbe esser cattiva ispirando voluttà e sentimenti lontani dall'onesto. Eppure, dopo ascoltato un canto di questo genere, se v'è ragione di male, non sarà certo da parte della musica, sibbene di chi l'unisce a parole da non profferirsi, di chi la fa servire a spettacoli indegni d'esser presentati agli sguardi d'un popolo. Applicate alla musica parole più malvagie, circostanze peggiori e sarà sempre quella: astraetela da tutto, e, quand'anche fosse stata costretta a servire alle bolgie infernali, la sentirete risorgere da una bocca innocente, bella, celeste, ispiratrice sempre dei più grandi e nobili sentimenti. !

Il bello ci fa più vicini a Dio e innanzi a Dio non si pecca.

V'è il bello di Lucifero.....

BELLINIANI E WAGNERISTI





BELLINIANI E WAGNERISTI

Ciascuno di voi, dilettissimi Colleghi, illustri Uditori, nel leggere il tema del discorso promesso per la tornata accademica di oggi, tuttochè vi trovasse unito un nomignolo qualunque, ha dovuto dimandarsi chi fosse quell'arrogante, che ardiva erigersi a giudice di due Geni tali, che i loro nomi eterni ci dicono, e in questa sala dev'essere stato sospinto più, che da altro dalla curiosità di sapere come quel presuntuoso avrebbe mantenuto il suo assunto, a qual dei due partiti appartenesse, a chi dei due campioni avrebbe decretato la palma. Confesso, che innanzi a tal prevenzione, non che io poveretto, avrebbe a impallidire qualunque altro nome illustre e mondiale. E difatti le ire dei partiti rinfocolate per i recenti successi dei due Maestri nel nostro teatro (1) e per altri musicali avvenimenti (2) hanno

(1) Le applauditissime rappresentazioni delle opere i *Puritani* e *Lohengrin*.

(2) Primo fra i quali la festa musicale in onore di Palestrina, che suscitò vivissime polemiche, e nella quale pur

cresciuta la reciproca gelosia, hanno marcato in modo la linea di divisione, che non più dissidî di pareri e accademica discussione, ma intransigenza assoluta e guerra a morte sianvi quindi innanzi fra di loro. Ed io, che non venni qui, come alcuno per avventura potè pensare, a farmi giudice, ma ad essere, se fosse possibile, pacificatore, mi trovo nella condizione di quelli, che non dichiarandosi per alcuno, furono, come dice Dante, *A Dio spiacenti ed ai nemici sui*. Però a che mai conduca questa stolta scissura nel campo dell'arte, per poco che vi si rifletta non si può a meno di vedere: e quelli, che più hanno autorità, dovrebbero venire in soccorso alle mie oneste intenzioni, e infrenando il più audace dei due partiti e dimostrando il ridicolo, che l'altro contiene, per la nessuna ragione, che ha di esistere; sendochè Wagneristi si possa essere per il sistema, ma per dirsi Belliniani convenga essere Bellini; il che credo difficile per non dire impossibile. E noi vediamo difatti come giunta quella riforma, pur necessaria e desiderata, gli

troppo l'Italia non tenne alto il suo decoro; chè di quasi tutte le composizioni mandate dai diversi maestri d'Italia, se ne toglie quella del nostro Terziani, puoi far pure un fascio per i giorni di cattivo umore.

oppositori di essa, nei quali comprendo e i *laudatores temporis acti* e quelli, che per sincero amore e timore dell'arte lo fanno, per fenomeno stranissimo, che poi esamineremo, non Rossiniani o Donizettiani o Meyerberiani, ma Belliniani si dissero. Se noi fossimo sul monte Sacro o se io fossi Menenio Agrippa, racconterei l'apologo del corpo umano e avrei fatto: disgraziatamente siamo in un campo dove gli apologhi non han presa, e dove le ragioni e le obbiezioni si succedono all'infinito, sicchè per poco, che io voglia dire, deggio implorare la pazienza o l'indulgenza del cortese uditorio per la mia ben nota debolezza. Chè io stesso in questi ultimi minuti per la vastità del soggetto e la sovrabbondanza di materia fui costretto a togliere tanti e tanti incisi non inutili, anzi necessari a sostenere le addotte ragioni, mutilando così maggiormente un lavoro, che già per se presentava tante e tante imperdonabili imperfezioni.

Ignoto Numini scriveva Mazzini nel 1836 in testo a un opuscolo sulla *filosofia della musica*. Chi dell'arte tornasse a rileggere questo leggiadro a un tempo e profondissimo scritto rimarrebbe colpito al vedere con quanta giustezza e verità di ragioni vi son passati in rassegna tutti

i difetti e i vizi radicati nella musica di quel tempo e in qual profetica guisa l'autore accennando ai rimedi e alle vere esigenze dell'arte prevenisse quella musica non in guerra col senso comune, che in mezzo ai combattimenti va tuttavia prendendo piede fra gli artisti e nel pubblico.

Gettando un rapidissimo sguardo sulle condizioni musicali di quell'epoca troviamo primo Rossini. Ereditando in parte la maniera di Mozart riepilogò egli e riassunse tutte quelle forme di musica teatrale, che viveano in allora e aggiungendovi l'impronta dell'indole sua sarcastica, indipendente, epicurea, non si curò di abbandonare per un altro migliore un sistema comodo, che sapea conciliar l'arte divina di Orfeo con quella assai terrena di Lucullo. I lampi di genio tanti e splendidissimi non fanno, che accrescere la sua colpa al cospetto dell'arte. Mazzini enumerando le qualità e i difetti di lui e riconoscendone il genio diceva: *Oggi urge l'emancipazione da Rossini e dall'epoca musicale, ch'ei rappresenta. Urge convincersi, ch'egli ha conchiuso non incominciato una scuola.* (1)

(1) La figura di Rossini risulta viva e completa nel *Barbiere di Siviglia* — direi quasi nell'aria della *Calunnia*

Grandeggiava allora in Italia; quindi in Germania, Meyerbeer combattuto aspramente dai suoi contemporanei e connazionali e fin dal nostro Martini. Seguendo dapprima le orme di Rossini si sviluppò in seguito più largamente e impresse anche egli nella sua musica l'impronta dell'indole sua; chi nol conosce? Tuttavia in mezzo alle colossali sue opere ci ricorda per la maniera di scrivere, nella nostra letteratura, il Marini, quell'ingegno sovranamente corruttore, per l'ampollosità della dicitura, per gli artificiosi giuochi di parole, per le iperboliche e ridicole esagerazioni di figure. Se mi fosse lecito di riportare il giudizio umoristico di un noto Wagnerista, direi di Meyerbeer, che *fu sempre grandioso senza essere mai grande*. Niuno, che sia dell'arte, vorrà rassegnarsi a tal giudizio esagerato e falso. o piuttosto umoristico, come dissi, ma che tuttavia colpisce giusto la fisionomia del Berlinese.

A Donizetti genio non mancò: ma della sua

— siccome nel *Don Giovanni* quella di Mozart. Citare le composizioni istrumentali e sacre di questo, il *Guglielmo Tell* e qualche altra cosa dell'altro è superfluo; ma è poi veramente ridicolo sentir dire ancora, oggigiorno parlando di tali opere, che non si possa andare più su.

maniera basta dire, che la fame, questa potenza ben superiore all'amore dell'arte, gli faceva scrivere le opere nello spazio di un mese o di quindici giorni, cosicchè morendo nell'età di cinquanta anni o a dir meglio di quarantotto (1), ci lasciò la bellezza di un centinaio di opere divisibili in tante schiere capitanate da cinque (*cosiddetti*) capolavori.

Rimane a dire di Bellini; ciò, che di quest'ultimo e di Donizetti pensasse l'autore della filosofia della musica vedremo in seguito. E a me duole, che il tempo ristretto non mi consenta di accennare benchè di volo a ciò, ch'egli dice della musica germanica e dell'italiana, questa, che isterilisce nel materialismo, quella, che si consuma inutilmente nel misticismo; dell'unità di concetto necessaria all'opera; del colore storico dei tempi, dei luoghi, dei personaggi; del coro destinato a più ampio sviluppo e a più nobile parte; dell'istrumentazione da valersene più frequentemente e con più studio a simboleggiare negli accompagnamenti intorno a ciascuno dei personaggi, quel tumulto di affetti, d'abitudini,

(1) Nei due ultimi di sua vita, poveretto, fu demente o imbecille.

di tendenze materiali e morali che oprano più sovente sull'anima sua e la spronano a volontà ad entrare per sì gran parte nel compimento dei suoi destini, nelle ultime deliberazioni, che hanno a sciogliere il fatto speciale rappresentato. — Mi contenterò solo però di riportare quel brano, che descrive l'opera dei suoi tempi.

« Un'opera non può definirsi se non per enumerazione di parti — una serie di cavatine, cori, duetti, terzetti e finali — interrotta, non legata, da un recitativo qualunque, che non si ascolta; un mosaico, una galleria, un accozzo, più sovente un cozzo di pensieri diversi, indipendenti, sconnessi, che s'aggirano come spiriti, in un circolo magico per entro a certi confini, un tumulto, un turbinio di motivi e frasi e concettini musicali, che ti ricordano quei versi di Dante sull'anime dei morti, sulle parole di dolore, sugli accenti d'ira, sulle voci alte e fioche e sul batter di mani, che s'ode nei nostri teatri come alle porte d'inferno. Diresti una danza del Sabato, diresti la corsa fantastica, traverso lande e campi diversi, descritta in una Ballata di Burger, e il cavallo infernale avente Leonora ed un morto, — la musica e il pubblico, — in groppa e traendoli a furia di piaggia in piaggia,

al suono di quella cadenza monotona: *I morti camminan veloci. Hurrah! hurrah!* dove andiamo? Che vuol questa musica? A che mena? dov'è l'unità? perchè non arrestarsi a quel punto? Perchè rompere quell'idea con quell'altra? A che intento, per qual concetto predominante? *Hurrah! hurrah!* l'ora è presso, la mezzanotte è varcata, il pubblico vuole il suo diritto; quel suo certo numero di motivi, dateli; innanzi. Manca una cavatina, manca il rondò della prima donna, *hurrah!* l'ora è suonata, s'applaudiva e s'esciva. Il giovine, che s'era illuso a trovare un conforto nella musica; il giovine, che immaginava ridursi a casa con un'idea, con un affetto di più, si ritrae lento e muto con la testa affaticata, dolente, con un tintinnio nelle orecchie, con un vuoto nel cuore, e col — *musique que me veux tu?* — di Fontenelle, sul labbro. A questi termini è la musica dei nostri giorni, e della poesia, che vi si affratella, non parlo perchè non mi dà l'animo. »

Così vi descrive uno del tempo, questa indegna Babele, che se tanta nausea recava nella forma, non è a dire qual veleno contenesse nella sostanza, e per molto tempo ancora se ne sentirono i deplorabili effetti. Manrico dalle mura

del castello vede la madre in procinto d'esser bruciata viva, le grida: *Madre infelice, corro a salvarti*, e invece torna e ritorna a vociare: *Di quella pira, l'orrendo foco*. — Berta inseguita dagli sgherani del signorotto feudale giunge ansante e trafelata presso il suo fidanzato Giovanni da Leida implorando da lui un nascondiglio; Giovanni glielo addita e Berta invece di profittarne si mette pacificamente a cantare la romanzetta d'obbligo. Gli sgherani intanto dietro le quinte attendono, ch'ella soddisfi il pubblico magari con il *bis*, e quando Berta ha finito, si precipitano in sulla scena. Queste, per non dire di altre infinite più assurde, più ributtanti. Ma ben dovea giungere chi ponesse fine a tanta vergogna. E Mazzini lo accenna, lo preconizza, gli addita il cammino ed espone minutamente la sostanza e i confini della futura riforma. E la riforma venne e se non fu del tutto iniziata o compiuta da Wagner, nessuno però, spero, vorrà negare doversene da lui ripetere grandissima parte. E quella classe, la più numerosa del pubblico, che fu turbata e irritata dal nuovo indirizzo, che l'arte prendeva, pose a capo della reazione quell'uomo, che nei suoi tempi minor peso di viziose consuetudini sopportava, che gli altri

tutti, unico, che accennasse a un progresso, che vivendo avrebbe forse compiuto. E ciò avvenne per quella superficiale diversità di forma, che si avverte nei due grandi campioni, e che a prima giunta sembra doverli porre a fronte uno dell'altro. Ed io sforzandomi per amore di verità a far conoscere quanta affinità di concetto si trovi nelle opere dei due grandi, intendo parlare di quella logica forma, di quella sostanza filosofica, che non mette in guerra la musica col dramma; non di quell'aspetto estetico sensibile, di quel carattere individuale, che distingue e distinguerà sempre, non che la musica le opere tutte sì morali che materiali di due diverse nazioni.

Volgete lo sguardo alla Germania; là nel paese della Selva Nera, che sente ancora la strage di Varo, la vendetta di Germanico, penetrate in quel feudale castello dalle forme imponenti, imbrunite dal tempo. In una sala spaziosa di maestoso e severo stile, seduta su dorato scanno si vede una donna di regale aspetto; la chioma biondissima raccolta intorno al capo in accurate treccie sostiene il peso di preziosa corona; la mano abbandonata lungo la bella persona sembra toccare appena il superbo scettro, i piedi dalle forme delicate bellissime posano

sulle rare stoffe di ricchissimo cuscino. Si direbbe, che magico filtro l'abbia immersa in misterioso sopore e Morfeo le abbia schiuse l'eburnee porte dei sogni; una schiera di svariati fantasmi si succede, s'incalza dinnanzi a lei. Là fra le nevose cime delle montagne involta nella eterna nebbia appare a mezzo la figura severa di un vegliardo tutto chiuso nell'armi; là una donna dall'aspetto infernale, una Ortruda, che tende diaboliche reti; più in là gualdane, tornei, corteggi religiosi e guerrieri, il trionfo di un Profeta, le terribili sentenze dei Tribunali del *Santo Veheme* e le sorde agitazioni, e le lotte fra i popoli e l'impero, fra l'impero e il Sacerdozio.

Volgete altrove lo sguardo.

Sui nostri bei golfi, alle falde dei nostri vulcani, su quelle sponde, dalle quali l'innamorata sirena cercò morte nei flutti. Vedete quella venustissima donna dalle chiome nere disciolte per le nude spalle, dagli occhi neri fulgidissimi. Voluttuosamente chinata sostiene col braccio il bellissimo capo, impaziente sembra mal sopportare la discinta veste, che dissimula appena le forme meravigliose, frementi; lo sguardo mobilissimo solleva a volte nel profondo del limpido cielo, a volte sull'ampia distesa delle acque e

sembra seguir col pensiero un succedersi di svariatissime scene. I cavallereschi costumi degl'ingentiliti Normanni, e la simpatica figura dell'infelice Manfredi; e soavi quadri d'amore in mezzo alle pittoresche campagne e per il golfo sulle agili barchette; più in là Giovanni da Procida e i Vespri Siciliani, Masaniello e la rivolta di Napoli, vendette di orribili tradimenti non covate nel mistero di sotterranee prigioni, ma maturate a quel sole, che feconda le nostre vigne, eromponenti come il fuoco dei nostri vulcani.

LA MUSICA GERMANICA E L'ITALIANA.

Traslocatele, ponete l'una al posto dell'altra. Non cangia spettacolo per cangiar di spettatore, e in brevissimo tempo le bionde chiome imbruniranno e il sole d'Italia infiammando le vene farà gittar via scettro, corona e regal paludamento.

È poesia codesta! sì, ma vera e ben lo prova l'influenza grandissima, che il soggiorno d'Italia fe' subire all'ingegno di tanti sommi.

E se le scene, i personaggi, le passioni da rappresentare sono diverse, perchè non vi potrà

essere tuttavia un'arte, unica, vera, che con un linguaggio universale, logico, filosofico le renda genuine ai sensi, agli animi di tutti? E che quest'arte si possa trovare, e che Bellini e Wagner che la usarono, non siano poi così lontani e che si sarebbero incontrati e raggiunti, se gli imperscrutabili fini della Provvidenza non avessero destinato altrimenti, è ciò che mi proverò di chiarire per quanto il permettano le mie debolissime forze. E dovendo nel paragone fondarmi sui loro lavori immortali, m'è forza confessare non conoscere io tutte le loro singole opere per potervi su ragionare minutamente, ma penso che la Norma, la Sonnambula, i Puritani dell'uno, il Vascello fantasma, il Tanhaeuser, il Lohengrin dell'altro, saranno all'uopo più che sufficienti. E come il tempo stringe mi affretto a venire all'argomento dando una rapidissima corsa al Lohengrin di Wagner, la più bella e completa delle sue opere, non conoscendo io quelle che l'han seguita. (1)

Il preludio dell'opera è un preludio modello, per la forma dottissima e l'ammirabile istromentazione, e ben lo sa chi è dell'arte, e i profani

(1) Vedi Appendici: V, VI.

rimangono anch'essi colpiti da tanta bellezza. Il concetto è sommamente filosofico; accenna alla leggenda in modo aereo, indefinito, vagamente ideale. Leggero sfumato al principio, poi saliente sempre con quell'*arte sovrana* — cui accennava Mazzini — *arte Byroniana, profonda, l'arte d'insistere sul concetto con incremento progressivo di forza finchè s'addentri, s'incarni, s'invisceri in voi.* Superiore di molto senza dubbio alla sinfonia della Norma, difettosa di forma (1) ma piena non pertanto di sentimento energico e drammatico.

Il primo atto del Lohengrin è pieno di quella bellezza sublime e facile in una volta a comprendersi, il che lo fa per il pubblico, non per i Wagneristi, il più bell'atto dell'opera. Si ritrovano in esso tutti, fuori che uno, i motivi, che costituiscono il nucleo dell'opera, e che ripetuti a tempo e luogo formano quell'insieme, quell'unità di concetto accennata da Mazzini.

L'entrata del re, la sua parlata, le trombe, la parte dell'araldo, e l'accusa di Telramondo con quell'energico e deciso movimento di *contro bassi*

(1) Al giorno d'oggi, se vogliamo, non mai ai suoi tempi.

sono tinte storiche fino allora quasi ignote all'arte musicale.

Entra Elsa: la musica Italiana, commovente ricorda, sebbene più accurata e completa — non ridano i Wagneristi — l'entrata di Lucia di Lammermoor nella sala del contratto. È insuperabile, però in questo primo atto, il carattere d'Elsa ispirato, misterioso, sublime nella rassegnazione, celeste nella soavissima espressione.

Elsa racconta il suo sogno, l'orchestra intanto accenna materialmente quel sogno, col prevenire il motivo grandioso di marcia, che accoglie l'arrivo del campione. Avea già Meyerber, sebbene meno felicemente, usato questa maniera nel Profeta, quando nel sogno di Giovanni l'anabattista accenna alla marcia trionfale del quarto atto, l'usò quindi Gounod nel *Faust*, facendo presentare nell'apparizione di Margherita il motivo del duetto d'amore.

Tuttociò, che segue, l'appello alla prova delle armi, il trepidar di Elsa, che gira intorno lo sguardo ansioso, e non trova un difensore, lo slancio della preghiera accompagnata dal coro di donne, son tutte cose impareggiabili per viva-

cità di sentimento, per l'espressione dell'arte in sommo grado filosofica.

Frattanto uno della folla scorge qualche cosa di nuovo nel fiume, poi due, poi dieci, poi cento cominciano a distinguere l'oggetto, la persona, e i particolari, che li accompagnano, tutti si rivolgono alla riva con un grido di trionfo, mentre Elsa volge lo sguardo al Cielo in atto di ringraziamento, e sulle onde comparisce splendido e sovranaturale Lohengrin nella barca guidata da un cigno. Questo solo coro, che rappresenta così vivamente, l'agitarsi di una moltitudine innanzi ad un avvenimento, costituirebbe per sè un capolavoro.

Lohengrin scende e si rivolge a dare un addio al cigno. Inutile il dire di questa sublime pagina, che tutti conoscono, e di ciò, che segue, quando Lohengrin salutato il monarca si rivolge ad Elsa per dimandarle se gli vuole affidare l'onor suo; l'orchestra intanto accenna sempre aerea-mente alla leggenda. Lohengrin chiede ad Elsa il giuramento, che mai ella gli dimanderà dell'esser suo, Elsa con quelle parole, che può trovare, giura di cuore. Lohengrin gli ripete anche una volta con più alta e formidabile voce il terribile giuramento. Si badi a questo motivo, che insieme

con quello della leggenda costituisce quasi intieramente il carattere dell'opera; vedremo poi quale punto di contatto trovi nella Norma.

Lohengrin intanto fidanzato di Elsa ne difende l'onore sfidando Telramondo. Segue la divisione dell'arena, le leggi di combattimento promulgate dall'Araldo, e quella preghiera prima del solo Re poi del quintetto con il coro.

Se è stolta ingiuria dire, che Wagner non conosca i registri e la disposizione delle voci non del tutto infondata è l'accusa, che egli ne abusi. Il basso sbalestrato dal *fa* acuto alle note più profonde, il contralto non trattato in miglior guisa, i cori disposti alle volte in maniera teoricamente forse bellissima, ma di effetto quasi impossibile, per l'impossibile esecuzione, ci mostrano, una volta per sempre, come Wagner diritto al suo scopo credesse di avere a sua disposizione Cielo e terra; e di tal natura ce lo fan vedere il resto dell'opera e le altre opere sue sì nella parte istrumentale, che nella vocale, (1) per la maniera difficilissima di scrivere; di che si lagnano gli stessi Wagneristi.

(1) Non parlo delle difficoltà del Tristano. Mi è capitato adesso fra le mani il secondo viaggio nelle regioni

Nel 1842 Gioberti, nella sua opera del *Primato*, parlando della musica diceva « che sebbene la nazione erudita e ideale dei Tedeschi rechi in essa un genio religioso e profondo, la dottrina per avventura prevale nei suoi lavori sull'ispirazione, l'esquisito e il manierato al semplice e grazioso: onde alla stessa guisa, che il Buonarrotti fu accusato da taluno di mostrar troppo i muscoli delle sue statue, i contrapuntisti alemanni lascian per ordinario sentir di soverchio a chi gli ode l'artificio operoso e complicato delle loro note ». — Wagner non è certo ad annoverarsi fra questi contrapuntisti, che anzi egli sprezzò sempre qualunque inveterata formola o convenzione dell'arte e con ciò si fece due nemici: Il volgo dei profani, che si sdegna di quell'espressione, di cui sente la bellezza, ma che non può percepire a prima giunta; la schiera dei sacerdoti dell'arte, che in quella difficoltà e profondità di lavoro non ha neppure la conso-

dell'avvenire del D.^r F. Filippi; in un punto ove parla del coro delle Walkyrie nell'opera *I Nibelungi*, dice: Questo pezzo non si può nemmeno dire coro delle Valkyrie- quale comunemente è chiamato, perchè ci vogliono per eseguirlo non già coriste, ma nove prime donne!!!....

lazione di rinvenire i suoi vecchi misteri e le dilette cerimonie.

Ma il tempo incalza. I due campioni si affrontano l'orchestra ripete mosso e variato quel movimento, che già sentimmo nell'accusa di Telramondo, nella promulgazione delle leggi, e che ritroveremo sovente nell'opera, espressione caratteristica dell'indole bellicosa e cavalleresca dei tempi. Telramondo cade, Lohengrin gli lascia la vita. S'innalza un grido di trionfo e segue il magnifico finale costituito dall'aria della donna di sublime slancio e sentimento e dal coro trionfale, che già conosciamo. Inutile accennare alla vivacità e alla marcata giustezza dei ritmi, cosa, che si dice mancare a Wagner!

Gettando adesso uno sguardo sulla Norma si rimane sorpresi certo della nudità, che vi troviamo uscendo da quella pienezza del Lohengrin, ma la sostanza non manca, se non abbonda piuttosto; e sebbene disparatissimi i soggetti delle due opere, vi possiamo trovare dei punti di confronto spiccati e visibilissimi. E difatti all'espressione caratteristica dell'indole e dei costumi medioevali nel Lohengrin non possiamo noi contrapporre la sublime introduzione della Norma, nel sacro bosco d'Irminsul, con quella istrumen-

tazione di tanto colorito locale? E in fatto di grandioso non possiamo citare la stupenda frase orchestrale, che sostiene il coro: *Ite sul colle o Driadi?* Che mai sarebbe questa frase se fosse strumentata con tutti quei mezzi, che si usano oggigiorno? E la grandiosa marcia all'apparir di Norma non compresa e strapazzata sui nostri teatri? E al carattere indovinato, ispirato di Elsa non possiamo opporre quello di Norma invasata dal Nume? E che dire di quella inarrivabile invocazione, che è: *Casta Diva, che inargenti?* Come è dipinta in questa l'indole di Norma, e tutto il tragico avvenimento! Non è la rigida e devota serenità della vergine sacerdotessa, è il sentimento ineffabile dell'amante e della madre, che mentre compie il sacro rito, sacerdotessa intemerata agli occhi di tutti, va col pensiero allo sposo, ai figli diletti! Ben diceva Halevy, che avrebbe data tutta la sua musica per questa sola cavatina; ma mi perdonino i Wagneristi: dimenticava, che Halevy è un Ebreo!.... — Infine chi non vede come a parità di mezzi risulterebbe forse la superiorità di Bellini? Però ciò non menoma punto il merito grandissimo di Wagner e il pubblico e la critica debbono star contenti a ciò

che è e non a ciò, che avrebbe potuto essere. (1)

E veniamo al secondo atto del Lohengrin oggetto di tanta controversia. Il pubblico vi si annoja, i Wagneristi lo dicono il più completo: han torto ambedue.

Ortruda e Telramondo giacciono vergognosi nelle tenebre sui gradini della chiesa incontro al palazzo di Elsa, di dove emanano festosi concetti. L'introduzione cupa, terribile, accenna all'anima di Ortruda con quel movimento d'orchestra esprime la calunnia, l'insinuazione, che sempre nuovo e sempre crescente nell'opera manifesta le arti diaboliche del malefico genio, che con infernale costanza giunge a vincere fin la potenza soprannaturale. Si sente intanto per la terza volta nell'opera il motivo del giuramento, che ci esprime i truci pensieri di Ortruda e dove essa fonderà la sua vendetta. Molti *ignoranti*, che vanno alla rappresentazione nulla sapendo del dramma, ignari della situazione e delle passioni dei personaggi, ascoltano questa musica e nulla comprendendo esclamano: « *Si vadano a far sentire*

(1) Chi ha trovato quei mezzi e il modo di usarli?

nelle accademie tali cose. » Mai fuvvi musica più teatrale, e che tolta dal teatro rimanesse nulla. (1)

Nella Norma appare a prima vista identica l'introduzione stupenda del secondo atto e quella melodia *Teneri figli* affidata prima alle note basse e lamentose dei violoncelli, che ci esprimono Norma, che risoluta al terribile passo respinge e tenta di affogare in fondo all'anima la passione e l'istinto di madre, che poi erompe potente alla vista dei figli e le fa gettare lungi il ferro matricida.

La potenza drammatica del duetto, che segue fra Ortruda e Telramondo non è esprimibile con parole: per la quarta volta sentiamo l'orchestra accennare al giuramento quando Ortruda insinua al suo sposo il mezzo di vendicarsi. Che dirò poi di quel tremendo unisono: — *Vendetta avrò, l'ha il cuor giurato*, che tiene il posto di una caballetta?

In ciò, che segue, a giudizio di molti si è dove Wagner è caduto almeno drammaticamente. Tralascio la cavatina di Elsa musica soavissima e alla

(1) Nulla per chi non la conobbe, stupenda sempre per chi, anche volendo, non potrebbe astrarre e non riportarsi col pensiero alla situazione drammatica.

portata di tutti; ma nel duetto delle due donne Wagner ha tentato di sviluppare musicalmente (1) il dramma come avrebbe potuto fare in prosa, ed è divenuto ciò, che dice Orazio: *non missura cutem nisi plena cruoris hirudo* — parole che non credo conveniente tradurre. Ne segue, che nè la filosofica espressione di quel duetto nè la bellezza melodica dell'orchestra, che lo sostiene, arriva a dissimularne la lunghezza e inopportunità, e molti, sebbene più meschino e nudo di mezzi strumentali, preferiranno il duetto delle due donne nella Norma. Noi passiamo innanzi accennando solo al motivo del giuramento, che si fa sentire per la quinta volta quando Ortruda mette in opera la sua infernale macchinazione.

Segue quindi la sveglia bellissima, ma che trova degno confronto in quella dei Puritani.

Non voglio ingolfarmi in questioni sul coro seguente *A festa convitati siamo*: — certo se vi è alcun che di cattivo è compensato ad usura dalla seguente marcia religiosa e dal coro, che si mantiene sino alla fine dell'atto imponente, solenne, pieno di sentimento e di spirito religioso

(1) È questa forse un' applicazione della famosa *melo-*
dia infinita? Vedi Appendici: IV.

e medioevale. Mi permetterò solo qualche parola sugli incidenti drammatici, che vi s'incontrano.

Elsa si avvia col suo corteggio verso la Chiesa e all'improvviso si trova arresrata da Ortruda, che le scarica addosso una filippica, che non la cede a quelle di Cicerone. Il tumulto è sedato dalla entrata del Re magnifica e grandiosa specialmente per la ripresa in *la maggiore* del motivo trionfale del primo atto. Elsa e il corteggio hanno appena il tempo di riporsi in camino e sono di nuovo arrestati da Telramondo, cui spetta a suo turno la filippica. Non parlo della musica sempre drammatica e dei bellissimi intermezzi melodici, ci vuole però l'indole positiva e flemmatica dei tedeschi per sopportare questo doppio processo in piazza, ma può questo confarsi all'indole dei discendenti di quella razza italiana, che a Firenze, stando ad ascoltare fanatica le prediche del Savonarola, al vederlo appena esitare innanzi la minaccia di una prova bruciò vivo a furor di popolo Lui e i suoi seguaci?

Segue il processo e il coro; Telramondo in mezzo al disordine universale mormora alcune parole sommesse ad Elsa, mentre in orchestra si ode il sordo muggito di quella frase tutta mi-

nacciosa del principio dell'atto. Lohengrin intanto si rivolge ad Elsa, che vede in preda a vivissima lotta e risentiamo per la sesta volta il motivo del giuramento. Il corteggio al fine si rimette in moto e si arriva al solenne finale: in mezzo alle voci del popolo, al suono delle trombe e dell'organo i fidanzati salgono alla Chiesa. Ortruda alza minacciosa la mano verso di essi e l'orchestra ripete con profetica voce per la settima volta il giuramento.

Non parlo del preludio del terzo atto di cui tutti conoscono le bellezze, ma che io come delle sedici celeberrime battute dell'Africana, non sono ancora arrivato a comprendere, che voglia significare (1). Il duetto d'amore più che la solita forma di un brano musicale a se, (2) ha dovuto seguire le esigenze drammatiche ed è composto di vari

(1) Le sedici battute dell'Africana, che positivamente non appartengono per allusione alla seguente scena dei giardini, mi fu detto da persona autorevole, significare una antica canzone indiana. A me, che di canzoni indiane poco m'intendo, fan l'effetto invece quelle battute di volere accennare all'eroismo del sacrificio di Selika. Questo preludio del Lohengrin si dice significare una festa, un inno nuziale. E sta bene. —

(2) Molti (dell'arte) ignoranti lo disprezzano appunto

pezzi tutti ritmici, melodici, italiani, uno più bello dell'altro; specialmente nel principio e in non poche frasi nel mezzo è musica che *abbraccia*: non potrei trovare altra espressione. Elsa con mille femminili astuzie cerca trar di bocca a Lohengrin il suo segreto, egli con mille discorsi differenti cerca distornarla da tal proposito e, insistendo essa, le rammenta in modo solenne il ricevuto giuramento, già accennato un'altra volta nel duetto. Elsa insiste tuttavia e ricorre ai mezzi più disperati; la musica incalza rapida, fremente, giunge al delirio, al parosismo, quando a un tratto si spalanca una porta e si precipita nella Camera Telramondo con altri armati. Lohengrin sorge e l'uccide. Chi fu il traditore?... Elsa!!! Perchè il suo sposo mai non si partisse da Lei si lasciò persuadere a fargli tagliare un dito.

Signori, non vorrei una sposa di tal indole ab-
bominevole.

Non dico poi, che bisogna supporre Elsa tal-
mente acciecata da non sospettare neppure, che
Telramondo, già atterrato e disonorato pubblica-

per questa mancanza di forma concreta unico pregio pur
troppo di tanti duetti inzeppati o fatti uscir di fianco in
un'opera per l'unica buona ragione di fare il *duetto d'amore*.

mente da Lohengrin, una volta giunto presso la sua persona non si sarebbe contentato di un dito!...

Lohengrin torna abbattuto e trafitto nell'anima: fa portar via il cadavere di Telramondo e consegna Elsa alle damigelle; l'orchestra intanto ripete sempre diminuendo il motivo del giuramento, che ricomparisce poi nella scena seguente per l'undicesima, se non erro, o dodicesima volta.

Sommamente filosofica al certo è la continua ripetizione di quell'aria solenne, che pesando come incubo durante tutta l'opera, disegna il nodo del dramma, le trame infernali di Ortruda, la violentissima lotta di Elsa: ne io starò a discutere se fatto sentire quel motivo solamente al principio, come vi si trova, e ripetendolo poi ma in modo solenne nel momento della catastrofe non avrebbe forse colpito maggiormente l'uditorio. Norma, in quella scena sublime, quando minaccia di tutto svelare per vendicarsi e poi finisce con accusar se stessa, Norma s'avvia contenta a morir con l'amante. A un tratto però un lampo di dolorosa luce le traversa la mente e il cuore: « *E i figli!*... » esclama! e l'orchestra ripete quel movimento di archi agitato e straziante già sentito quando Norma nel primo atto abbraccia i

figli e li consegna a Clotilde; lo spettatore distratto anch'esso più non vi pensava e, come Norma, rimane dolorosamente colpito. Ne succede commoventissimo quel sublime dialogo col padre e quella divina, insuperabile preghiera — *Deh! non volerli vittime.* — Bellini in tal punto ebbe viscere di madre, chè una madre meglio di lui pregar non potea.

Se questo modo (invalso ormai) di ottenere l'unità di concetto, ripetendo a tempo e a luogo un motivo caratteristico, portò del beneficio alla musica teatrale, ci fa però udire delle opere consistenti in un solo motivo spesso infelice, sempre, o quasi, ripetuto a sazietà e a dispetto del dramma e del senso comune.

Tornando all'ultima scena del Lohengrin, ne tralascio i numerosi episodi musicali tutti splendidi di arte e d'ispirazione, e osservo solo il dramma.

Lohengrin accusa Elsa di tradimento: dolce ricambio di coniugali tenerezze! — Si giustifica quindi al cospetto di tutti narrando dell'esser suo e della leggenda del San Graal. Che cosa sia questa pagina di musica, basti dire, che Wagner ebbe l'abilità di tener l'uditorio sospeso alle labbra di un solo per la bellezza di ben ventotto versi

endecasillabi. È musica semplice, ma che incanta, che sospende la vita, che trasporta il pensiero nelle mitiche regioni della leggenda.

Lohengrin svelato il mistero, è costretto a partire e a lasciare Elsa perchè, se restasse, il San Graal potrebbe punirlo. Qui non posso fare a meno di un ultimo confronto drammatico con la Norma.

Ben potea Norma dire a Pollione: « Ti vorrei salvare, ma se io ti salvo mi faran morire sul rogo » e il console, da Romano, gli avrebbe risposto, come difatti le parla: Uccidimi! — Ma Norma preferisce salvar la rivale, accusar sè stessa, e salire il rogo con l'amante, che l'ha tradita. Questo spettacolo di eroismo si presenta all'Italia paese tutto egoista, secondo che dicono, e piace e commuove e fa fremere tutti indistintamente; la cavalleresca Germania ci offre invece il grandioso quadro di un campione valoroso, soprannaturale, che vede la sua donna mancare e morirsi ai suoi piedi, e l'abbandona dopo mille proteste di vivissimo dolore, ben s'intende, ma che ridotte ai minimi termini suonano: « Addio, mia bella, vattene pure con Dio, ma io ti devo abbandonare, perchè se restassi il San Graal potrebbe punirmi. » — Chi è questo San Graal e

qual potrebbe mai infliggergli tremenda punizione ? Il rogo ? (1) Norma lo ha salito, una donna ! e il forte campione vi si ricusa ?.... Vero è, che riuscito vano ad Elsa il tentativo di tagliare un dito al suo sposo perchè non se ne andasse, potea ben temere costui, che un bel giorno in un eccesso di gelosa tenerezza non le venisse il ticchio di tagliargli qualche membro di ben maggiore importanza. — Perdoniamogli.

Sento addensarmisi sul capo una tempesta di rimbrotti e d'ingiurie. — Non mi gridino la croce addosso i Wagneristi; venni qui io a difendere l'autore della musica non quello del dramma (2) e ciò, che mi avviene di opporre al secondo non può nuocere affatto al primo. E ben ciò si vede in quella soavissima aria: *S'ei torna alfine*, aria così bella, così commovente, così Italiana, — stavo per dire Belliniana — che fa dimenticare quasi l'inverosimiglianza e l'assurdità della situazione. — Tornando al dramma-turgo fa d'uopo dire, che Wagner tutto im-

(1) Ma che rogo vado io dicendo ? Sapete qual sia la tremenda punizione ? Lo ha detto Lohengrin stesso poc'anzi: *Campione del San Graal non sarei più!!!*....

(2) Vedi Appendici, VIII.

merso nella riforma, da lui ideata, opinasse doversi distruggere tutto ciò, che era fatto e nulla potersi trovare di buono, che non fosse da lui iniziato. Disgraziatamente di questo suo orgoglioso acciecamiento, abbiamo la prova nei giudizi, che egli pronuncia su tutti gli altri grandi maestri, e alle volte, anzi spesso, ne troviamo le deplorevoli traccie nelle sue bellissime opere.

Così sostenne non esservi altro soggetto adatto a musica, che il *mito*. Mai asserto più puerile uscì dalla bocca d' uomo d' ingegno. Prescindiamo dal Lohengrin, dal cigno, da Ortruda, dal S. Graal. In Germania forse dove fin dal mille questa leggenda girava nel volgo, vi sarà chi potrà annettervi interesse, ma in Italia chi mai? Meglio sarebbe stato parlare della *noce di Benevento*, sempre comicamente però. — Ma o io m' inganno e infiniti altri con me, o il mondo è tornato addietro di parecchi e parecchi secoli. — Ha dimenticato Wagner l' arte poetica di Orazio, o mai la conobbe, o ne disprezza forse l' autore perchè Pagano, come disprezza altri sommi, solo perchè Israeliti? In quell' epoca quando Giove, Venere e gli altri Dei dell' Olimpo erano adorati forse più, che non lo sia da noi il vero Id-

dio, Orazio predicava ai poeti andassero cauti nel porli sulle scene: in quell'epoca di favole diceva: *Ficta voluptatis causa sint proxima veris*: e citando alcuni passi mitologici comuni e conosciuti. *Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi*. E Wagner in pieno secolo decimonono se ne viene fuori col Vascello fantasma e il suo Ebreo errante, con Venere e la sua corte nel Tanhauser, coi Nibelungen, con le Valkyrie, col crepuscolo degli Dei. Seppi sempre tali soggetti adatti al ballo, dove le gambe più o meno aeree della prima silfide debbono a forza rappresentare un essere soprannaturale: ma nel dramma dove se non il vero, il verosimile almeno trovar si deve per legge universale, perchè introdurre personaggi assurdi e ridicoli? (1) E si badi, che la riforma di Wagner riguarda la musica specialmente nelle sue relazioni col dramma: ed egli comincia dall'uccidere questo moralmente per poi materialmente risuscitarlo nella parte tecnica?

A proposito di questa sua teoria del mito, lessi, non ricordo dove, che la figura di Meyerber gli

(1) Quanto tal sistema sia inconveniente lo vediamo, per non dire di altre opere, bene anche nel Freischütz di Weber, che ognuno conosce quale opera sia.

aveva fatto paura, e che egli voleva distruggere ciò, che non potea raggiungere. — Falso, almeno nei fatti. S'egli abbia o no raggiunto ciò, che voleva distruggere, non è mio compito giudicare. Certo però ognuno conosce quanta potenza drammatica vi sia nelle sue opere e come egli sappia così ben colpire il tempo, la parte storica ed etnologica e colorire con tratti così marcati e decisi da giungere alle volte all'esagerazione, al difetto come nella parte araldica del Lohengrin. — E se tanto egli seppe raggiungere in così sciocche favole, che non avrebbe fatto nel vero dramma sia storico o romantico? (1)

Così ho sentito dire aver voluto Wagner nei Nibelungi (2) fare una epopea nazionale Tedesca! altro errore non meno puerile di quello del mito. La musica ha una missione santa, divina ma educatrice ed intima. — Come la donna nel santuario della famiglia, essa è potente nel cuore e nell'anima di ciascun individuo; ma la donna, che costituisce realmente tanta parte della vita d'una nazione, non è la donna emancipata, non l'elettrice o eleggibile; alzate a questo la donna

(1) Vedi Appendice: III

(2) Vedi Appendice: VI

e avrete alzato a dignità nazionale la prostituzione; alzate la musica a poema nazionale e l'avrete invece abbassata, avrete menomata di molto e molto la sua potenza sterminata perchè indefinita. (1) E non sto a dire, che Wagner per non fare la poesia schiava della musica cadde nell'opposto e fe' la musica schiava della poesia, perchè nel dramma non già nella parte musicale e secondaria, che l'accompagna, consiste questo nazionale poema. Ma o io m'inganno, o epopea nazionale Tedesca non sarà mai altro, che la musica di Bethoven, come poema nazionale degli Italiani non è l'*Italia* del Trissino, ma la *Divina Commedia* dell'Alighieri.

Da tutto ciò, che fu detto, risulterebbe chiaro la parità se non la superiorità estetica di Bellini su Wagner; e allora i partitanti di questo mi opporranno che il merito fu dei librettisti non del compositore. Lascio a voi la questione se dai libretti musicati da Bellini altri avrebbe saputo trarre quel risultato, che egli ne trasse: certo non

(1) È nazionale una musica? e allora non potrà interessare, che la nazione a cui appartiene; è tanto bella da interessare tutti indistintamente? e allora non è più nazionale.

negherò io, che la bellezza del dramma non abbia influito in parte su quella della musica. Il libretto della Norma è, per esempio, il più bello, che abbia scritto Romani. È uno di quei rari libretti, che stringono il cuore, che spremono dal ciglio una lacrima involontaria a chi legge, a un'anima vergine, ben'inteso, perchè nè l'arte è vergine nè i suoi seguaci possono esser tali. — Oh se nei primi bollori della giovinezza non deturpata ancora dalle miserie della terra, quando le fibre del cuore rispondano oscillando prontissime alle menome impressioni, quando le linee del volto non hanno imparato a mentire, quando l'anima non fu ancora dissillusa dalla triste realtà, quando la mente è illuminata in pieno della Fede e l'essere intero sollevato da ali di Angelo si sente trasportare per gli spazi immensi della Creazione, oh! se allora potesse l'uomo aprire ai suoi simili l'anima vergine e manifestarne gl'indicibili sentimenti, se una parte del divino spirito, una fiammella di quelle, che discesero nel Cenacolo sui seguaci di Cristo, scendesse allora sul suo capo e gl'infondesse a un tratto la scienza dei secoli, che perfezione di opera, che divina emanazione, che santità di concetto e sentimento non si mostrerebbe agli uomini stupefatti nei lavori del gio-

vane scrittore! Ma ciò non è concesso. Quando il futuro compositore concentrato, ristretto in se, separato dall'universo con gli occhi fissi, con i sensi tutti assorti nella contemplazione di una scena si commuove, piange e si allegra al dolore, alla gioia dei finti personaggi: *Voglio imparare l'arte* — esclama in se — *che sa esprimere così al vero le passioni degli uomini.* Ahimè! la via è lunga, irta di spine con pochissime rose: ma ciò è nulla, egli è forte, e gli ostacoli irritandolo accrescono, ingigantiscono l'animo suo. Ahimè! v'è di peggio ancora: un nemico, che non si avverte, che non si combatte, che come il cavallo di Troia si introduce nelle mura qual via di salvamento. L'Arte. È l'arte, che il più delle volte uccide l'artista, che l'ha abbracciata!

La poesia se ne va.

Quando in mezzo alle lunghe teorie ed alla più lunga pratica necessarie a possedere i mezzi, che costituiscono l'arte, si torna allo scopo supremo di essa, dove si dovrebbe avvertire una passione si avverte un artificio, si trovano quei tali accordi, si percepisce l'effetto di quei tali istrumenti, si rinengono quei movimenti, quelle formule, quei calcoli scolastici più o meno felicemente usati. Il giovane Artista pensa al com-

positore non all'opera, al Creatore non alle creature: per grande, che possa essere il risultato delle fatiche di un genio egli rimonerà sempre alle cause non sarà mai, che si fermi agli effetti. Avviene a costui come agli addetti di un teatro, che si trovano dietro le quinte in quel caos di macchine, in quella farraggine di materiali, in mezzo agli elmi, le corone di carta, alle spade di legno, alle gioie di vetro colorato, agli orpelli, ai volti dipinti e scontrafatti. Potranno ammirare costoro l'abilità degli attori, non mai esser commossi dalle passioni, dagli avvenimenti rappresentati. (1)

L' Anima del giovane è uccisa ! Dove sono le sensazioni piene di voluttà e di dolore ad un tempo suscitate una volta dai tragici avvenimenti ? dove le notti insonni passate a ripensare all'eroico sacrificio di Norma, al triste destino della povera Margherita, e in quell'amarezza il pensiero consolante di averla veduta salire al Cielo ? Andate a dire in quei momenti a quell'anima generosa e viva, che Norma non ha mai esistito; la storia ci parla di avvenimenti consimili e se Norma non fu, può benissimo essere stata. — Andategli

(1) Vedi Appendice: II.

a dire, che Margherita è una favola. Ahimè! quante Margherite vittime della seduzione non ci offrono miserando spettacolo giornaliero! Se il Diavolo non ci si fa vedere vestito di rosso, col l'acciaro al fianco e la piuma al cappello, lo sappiamo bene nell'ombra instancabile sulle nostre orme a fare ciò, che il Mefistofle ci fa vedere in sulla scena.

L'anima del giovane è uccisa; rimane quella dell'Artista calda, potente alle volte intrinsecamente, ma fredda, egoista, intransitiva per gli altri. — Dove il giovane avrebbe cercato di afferrare le passioni degli altri, l'artista non trasfonde, che se stesso, non è commosso, e non può esserlo, dai personaggi, che egli stesso creò o finse. Non è più Guglielmo anelante di libertà, che scuote il giogo dello straniero, è Rossini superbo, indipendente, intollerante: non è più Telramondo, che piange l'onore suo, non più Ortruda piena di fiele e di truci proponimenti, è l'anima di Wagner inasprita dalle persecuzioni, amareggiata dagli uomini, che odia con tutte le sue forze, che tutti vorrebbe prostrati ai suoi piedi. — Ne viene, che non basta conoscere le situazioni drammatiche, nè studiare i personaggi sotto i loro variati aspetti e investirsi della loro parte, ma fa

d'uopo essere in quelle tali disposizioni di anima, provare in noi quei sentimenti, essere in una parola chi si vuol rappresentare. E non tutti, anzi rarissimi, san cogliere i momenti opportuni e la più parte si mette metodicamente al tavolino e scrive o crede di scrivere. Da ciò tante passioni interpretate a rovescio, da ciò in tante posizioni potentemente drammatiche le arie di Rossini, che sanno di maccheroni al sugo. (1)

Bellini per avventura non cadde in queste deplorevoli condizioni. Poco nutrito nell'arte, ardente, generoso per natura e impaziente di quel freno materiale tuttavia necessario, non giunse mai a possederla in modo, che l'anima sua vergine e sensibilissima ne potesse risentire nocumento alcuno. — E di questo ne assicura ciò, che sappiamo di lui, che assistendo alla *Semiramide* di Rossini, ne fu così ingenuamente commosso pensando non potersi andare più oltre nella musica. E non pertanto poco dopo scriveva la *Norma* e diveniva poscia lo scrittore sopra tutti per eccellenza fornito di sentimento: perchè abbandonata l'arte dalla quale nulla sperava, si lasciò portare dal suo natural genio e fu sollevato da quelle ali d'Angelo, che dicemmo. Disgrazia-

(1) Vedi Appendice: I.

tamente non siamo Angeli noi, nè Bellini lo era, e quelle ali dopo averlo fatto roteare intorno al sole scioglievansi come quelle d'Icaro e lo lasciavano ricadere in terra, ove egli si ritrovava meschino, nudo e privo al tutto di quelle vesti, che più hanno splendore e più ci procacciano stima presso degli uomini. Così nella Norma in mezzo alle divine ispirazioni dell'introduzione e del secondo atto troviamo il duetto d'amore e cabalette e altri duetti, non assurdi, chè l'assurdo in Bellini non si trova, ma inopportuni, inefficaci, noiosi. E ben lo sentì egli e scrisse i Puritani, L'accoglienza avuta da questo nuovo genere di musica e la morte sopra tutto gli chiusero la strada. Vivendo avrebbe fatto, chè ben sentiva egli di dover fare e non ardiva per natural timidezza. Mancava chi gli dicesse osa. Se Mazzini avesse scritto qualche anno innanzi ciò, che scrisse nel trentasei, sarebbe forse bastato a dare l'impulso, a mostrare a Bellini la missione, che gli era affidata.

Disgraziatamente lo stesso Mazzini ci viene a provare ancora una volta la verità di quel proverbio, che dice: *Dal detto al fatto c'è un gran tratto*. Egli, che parla così bene della musica, che ne conosce così a fondo tutte le vere esigenze

e ne affretta col desiderio il vero trionfo, ci mostra chiaramente come ai fatti sarebbe stato il più tardo a riconoscerlo, il più accanito a combatterlo. Quando egli dice che, *se a ricostituire la musica non si richiedesse, che genio e non costanza sovrumana ed energia, ci sarebbe in Italia chi volendo potrebbe*, sapete voi chi sia il suo predestinato riformatore e fondatore della scuola musicale Italo Europea? Ve lo do a indovinare tra i mille.

Donizetti!

« Parlo di Donizetti, dice Mazzini, — l'unico, il cui ingegno altamente progressivo rivelò tendenza rigeneratrice, l'unico che io mi sappia, sul quale possa in oggi riposare con un po' di fiducia l'animo stanco e nauseato dal vulgo d'imitatori servili, che brulicano in questa nostra Italia. » E adesso sentite ciò, che egli dice del povero Bellini e se potete prego: *Risum teneatis amici*.

Bellini, di cui piangiamo l'immaturo morte, non era, parmi, intelletto progressivo: nè avrebbe vivendo varcato quel cerchio, in che la sua musica si aggirava. Le più belle fra le sue ispirazioni sono a trovarsi nel Pirata e nella Norma. — Il duetto « Tu sciagurato, ah! fuggi » e l'altro « Tu mi apristi in cor ferita » che si canta sì raro in Italia,

e in quello la stretta anzi tutto; poi quasi tutto l'ultimo atto della Norma, raffaellescamente ideato e disegnato, contengono tutto Bellini. Nè il dramma dei Puritani parmi che segnasse un progresso nella sua carriera. Quel dramma, malgrado le grazie di una polacca dell'atto primo, e la preghiera al sorgere del sole, e l'ultima semi-romanza del tenore e la famosa stretta del duetto fra due bassi, ha levato in Parigi più grido, che veramente non meritava: e forse gran parte di quella fama, che si è concentrata sull'Autore, è da ripartirsi tra Lablach, Tamburini, e Grisi esecutori mirabili: e la prova fatta di quel dramma sui teatri d'Italia pienamente conferma questa opinione. Mancava a Bellini il genio essenzialmente e perennemente creatore, la potenza, la vivacità: Bellini pur superiore a tutti gli altri, che sono imitatori d'imitatori, era ingegno di transizione; era un anello tra la scuola Italiana come oggi l'abbiamo, e la scuola futura; una voce melanconica tra due mondi; un suono di ricordanza e di desiderio. Come la Peri esigliata, egli errava alla porta d'un Paradiso, ove non v'era per lui speranza d'entrare. La sua musica quando non somiglia la fiacca e sdolcinata di Metastasio, s'accosta alla poesia di Lamartine! poesia, che presente l'infinito e v'aspira, ma prostrata e colla preghiera, poesia dolce, amo-

*rosa, patetica, ma rassegnata, sommessa, e più atta nelle sue ultime conseguenze, a illanguidire, a sfi-
brare, a isterilire la potenza dell'anima umana,
che non a sollecitarla, a rinforzarla, a crescerle fe-
condità.... Ma oggi a risorgere davvero in letteratura
come in musica, è necessario procedano unite, in chi
vorrà porsi a capo, la potenza di Byron e la fede
attiva di Schiller. La musica di Bellini manca del-
l'una e dell'altra. Diresti ch'ei vi diffondesse, forzato,
per entro, il presentimento de'suoi precoci destini, e
che quel presentimento le contendesse, con rare ec-
cezioni, innalzarsi ad arditi concetti. » —*

Avete sentito? Le più belle tra le sue ispira-
zioni sono a trovarsi nel *Pirata* e nella *Norma*!
Il duetto *Tu sciagurato ah, fuggi*, e l'altro *Tu
m'apristi in cor ferita*. — Io, più che ammiratore
gustatore affezionato di Bellini, devo confessare
la mia ignoranza, non conosco affatto quei duetti,
alla stessa guisa del resto, che Mazzini dimen-
tica o non conosce la *Sonnambula*. —

Dopo quei duetti, quasi tutto l'ultimo atto della
Norma, poi la graziosa polacca e la preghiera
al sorgere del sole nei *Puritani*. Non vi par di
sentire quei pretesi conoscitori di Dante, che ci-
tandolo a proposito e a sproposito non fanno
che ripeterne la *Francesca da Rimini* e il Conte

Ugolino, quasi che egli null'altro avesse fatto di buono?

Mancava a Bellini la potenza, la varietà! — La potenza! — Ma badi il Sig. Mazzini, che egli ha detto l'ultimo atto della Norma raffaellescamente ideato e disegnato, ed il capo lavoro di Raffaello dicono sia la Trasfigurazione, come quello di Bellini la Norma. — La varietà! Ma bisogna non conoscere le opere di Bellini per gettargli addosso con tanta franchezza questa accusa: La Norma, la Sonnambula, i Puritani; la tragedia, l'idillio, il dramma; opere disparatissime sotto ogni lato, e che ognuno conosce quanto grandi e belle, e come tessute con quell'unità di soggetto e di pensiero, che Mazzini abbiamo udito lamentare sconosciuta alle opere dei suoi tempi. — Nè io starò qui a esaminare minutamente la Sonnambula ignota a quanto sembra a Mazzini, nè l'introduzione della Norma, quel grandioso e potentissimo quadro, che Mazzini trascura, nè l'altro non meno bello, anzi più completo, dell'introduzione dei Puritani, nè il celebre quartetto e il finale primo di quest'opera, nè la grande aria della donna e il racconto del Basso, e il duetto con la stretta dei due Bassi, nè la stupenda scena d'amore dal ritorno d'Arturo alla

fine dell'opera, cose tutte, che Mazzini non avverte, mentre poi si contenta di citare le grazie di una Polacca bellissima certo, ma che, se mancasse nello spartito, non lascierebbe gran vuoto.

E con tuttociò non voglio dire già, che Bellini fosse Scrittore potente e svariato per eccellenza: abbiamo visto, come egli fidato nella sua melodica ispirazione abbia trascurati molti e molti mezzi musicali e, in ciò il suo difetto; ma dire niun progresso doversi rinvenire nei Puritani, significa non conoscer musica, come del resto ben ci avverte sin dal principio del suo opuscolo l'Autore, dicendoci, che egli *non sa di musica se non quanto gli insegna il core o poco più*. — Poco meno avrei detto io, perchè più che il cuore, la mente ha parlato in lui.

Bellini superiore agli imitatori, imitatore anch'esso! ma di chi in grazia? di Mozart, di Rossini, di Donizzetti, di Meyerber? Quando non si voglia chiamare imitazione, ciò, che era difetto ed uso insormontabile dell'epoca, i lunghi, monotoni e ripetuti accompagnamenti, la forma infelice dei libretti con le cavatine, le arie, le cabalette obbligate, le nudità della melodia, la trascuratezza nell'armonia e istrumentazione, non so se nella maniera di scrivere del Bellini si possa trovare

relazione di sorta con quelle di altri Maestri. — Fra tutti questi altri più su nominati si trova un'affinità più o meno intima, perchè tutti, come vedemmo, imitatori un dell'altro. Si può dire altrettanto di Bellini? In un'epoca, in cui l'ispirazione melodica si può dire costituiva unicamente l'opera, e i pochi accessori di essa erano comune ed obbligato retaggio, nel nucleo dell'opera stessa era d'uopo ricercare l'individualità chiara e distinta. E senza dir male delle melodie degli altri maestri, che bellissime a universal giudizio e sommamente ispirate ne hanno, potrebbesi tuttavia affermare con franchezza trovarsi in esse tanta originalità quanto in quelle di Bellini? Dove quelle sublimi melodie, lunghe, largamente sviluppate, svariaticissime, libere dalla schiavitù di quel ritmo uguale e monotono, quali sono: *Casta Diva*, e *Deh! non volerli vittime*, nella Norma: *Ah non credea mirarti*, nella Sonnambula: *Qui la voce sua soave*, nei Puritani: per non citarne tante altre conosciute e bellissime?

Una maniera di scherno, se sconveniente, non certo mal trovata, ho veduto posto in pratica dai detrattori di nostri antichi; consiste questa nel cantare le prime due battute di una qualsiasi melodia antica ad alcuno, che non la conosca;

c'è da scommettere cento contro uno, che quegli, che non conosce la melodia, ve ne canterà le battute seguenti tali quali le scrisse il Maestro, tanto era comune ed obbligato il sistema, anzi la stampa dell'antica musica. Ma si potrebbe fare altrettanto in Bellini? — E quando dico Bellini intendo dire le cose sue più belle e per le quali è conosciuto, chè molte altre incomplete e imperfettissime ne ha certo; ma senza altre risorse mantenersi pel corso di un'opera intera sulle ali dell'ispirazione non è di forza umana. E andando più oltre, la parte corale, in specie nella *Sonnambula* e ne' *Puritani*, che ha di comune o d'imitato, e fra gli stessi accompagnamenti, che tutti conoscono nudi e semplici anche troppo in Bellini, quanti non si rinvengono scritti con tanta filosofia ed espressione, quale chiaramente dimostra quella potenza, quel genio creatore, che si osa dire esser mancato a Bellini.?

Bellini infine non era *intelletto progressivo*! Ma per dir questo bisognerebbe non verificare progresso di sorta dall'*Adelson* e *Salvini* ai *Puritani*, bisognerebbe non riflettere che gli anni non entrano per nulla nello sviluppo delle idee e soprattutto nella maniera artistica di esprimerle, e

che il povero Bellini sul momento di librarsi a un volo, che niun può dire dove lo avrebbe condotto, fu arrestato bruscamente dalla morte immatura, crudelissima. Bisognerebbe non sapere che l'ultima e stupenda sua opera fu scritta in una età, nella quale Rossini non aveva concepito il *Guglielmo Tell*, Donizetti la *Lucia*, Meyerbeer il *Roberto il Diavolo*, Wagner non sognava neppure ciò, che un giorno avrebbe fatto. E sì che i Puritani, fatte le debite riflessioni, non la cedono punto a questa schiera di capolavori. E se mi si voglia ammettere che l'educazione e la scuola abbiano alcuna influenza bisognerebbe non conoscere Bellini allievo del Conservatorio di Napoli, scuola, che se ancora oggi giorno è così pedantesca e tirannica, non vi dico ciò, che fosse in quei tempi e sotto il dispotismo del M.^o Zingarelli, che sentenziò il giovane Bellini non nato per la musica; del Zingarelli, che per poco non cacciò ignominiosamente dal suo cospetto il Maestro Bellini colpevole di aver posto nel famoso coro *Guerra, Guerra della Norma*, un accordo di *la, si, re diesis* non preparato, non risoluto a dovere secondo lui; del Zingarelli, che nell'udire il *Guglielmo Tell* di Rossini esclamava: *Questo ragazzo fa ancora le quinte*. Eppure ben sappiamo come Bellini nella

penultima battuta di quella sublime preghiera della Norma, che è *Deh! non volerli vittime*: abbia lasciate tre quinte anzi tre *quintoni*, come si dice, e non abbelliti, non dissimulati da artifici di sorta, ma in tutta la loro terribile e spaventosa nudità. Un altro, non dico pedante, ma maestro rispettabile avrebbe forse, per evitare quell'inconveniente, deviato e cangiato alcun poco quell'impareggiabile accompagnamento degli archi lamentosi, ma Bellini, con felicissimo ardire, conservò sempre eguale il movimento e meglio non poteva mostrarci il suo genio.

Se finalmente non mi si voglia negare che, come il clima, l'indole e la natura di ciascun individuo abbiano ad influire sulle sue opere, bisognerebbe non conoscere di qual tempra sublime, ma infinitamente delicata e sensibile fosse il povero Bellini. Gli si applaudeva il Pirata, gli si mandava a picco la Norma! e quale impressione profonda, tristissima ciò facesse in quell'anima di genio rinchiusa in un corpo debole e femminile non è chi non conosca. E quando egli con immane sforzo affrontò la pubblica opinione facendo un passo di progresso nei Puritani il volgo ignorante disse, che il genio di Bellini cominciava a mancare, e in quel volgo, Signori, era Mazzini,

checchè si voglia, ingegno grande e potente. Ben altrimenti sentì la vita e l'arte Rossini, che si curò del presente, non del futuro, che cercò fama e ricchezza, non gloria, che trattò il pubblico come esso meritava, che bene aveva coscienza, a sua stessa confessione, della qualità dei cibi, di che pasceva i suoi numerosi parassiti. Non così sentì l'arte Wagner, che volse al profano volgo le poderose spalle, e sostenendo novello Atlante un mondo di nemici, di persecuzioni, di improprietà ha finalmente trionfato e va trionfando. Oh! se il nostro Bellini avesse avuto in parte la sfrontatezza di Rossini, la temerità di Wagner, la musica, che ha nome dell'avvenire, appellativo così vero e giusto, che mai altro e non pertanto oggetto di scherno agli ignoranti, sarebbe già fra noi da un buon quarto, se non da un terzo di secolo.

E questi due sommi, che come abbiamo osservato non son poi così lontani fra loro, che conosciutisi si sarebbero stretti in amicizia e corretti forse vicendevolmente dei loro difetti, questi sommi, come succede, han suscitato due popoli nemici, invidiosi, gelosi, che escludendosi reciprocamente da stolti, paralizzano l'arte e la rinnegano e si fan scudo alla loro stoltezza di quei nomi gloriosi dei quali usano e abusano, e che dicono

di onorare, e che trascinano invece nel fango Niuna meraviglia del resto: *corruptio optimi pessima*, e tutto ciò, che v'ha di più sublime in terra toccato da questi schifosi rettili diviene infetto di pestifero veleno, e la stessa opera della Divinità non andò salva dall'impuro contatto e della superbia e dall'ignoranza, queste infernali sorelle sempre unite a tiranneggiare il cervello alla più parte degli abitatori di questa misera terra. Andò Cristo al deserto e ci lasciò divino esempio di penitenza: e seguaci di Lui si dissero i Flagellanti e i Giansenisti opposte e assurdisime sette.

— Disse Cristo ai Discepoli « *Chi crede in me vive in eterno* » e i protestanti affermano di seguire la celeste dottrina dicendo agli uomini: « *Il mondo è vostro, corretelo in lungo e in largo, fate d'ogni erba fascio e vivete tranquilli, che basta aver fede in Dio per essere salvi.* »

Maggior bestemmia non potrebbe suonare in bocca a tutti costoro, che il nomarsi Cristiani. E, scendendo a umane proporzioni, maggior insulto non potrebbe farsi a quelli, che universal giudizio proclamò degni d'immortal corona, che mettere i loro nomi a capo della vilissima schiera, del *servum pecus* degli stupidi imitatori. Da un lato una classe di gente bastarda, diseredata dalla natura, che fan

sede della musica non l'anima immortale, ma il materiale organo dell'udito, gente, che non sa che sia genio, scintilla, arte, se non mezzi più o meno sicuri da esercitare un proficuo mestiere, gente che priva di natural venustà di forme sdegnano parimenti con santa volontà e con assiduo studio ricoprire con vesti artificiose sì, ma almeno decenti le loro turpi deformità. E a chi preso di santo e sincero zelo li redarguisca e tenti rimetterli sulla buona via, *Siam Belliniani* — esclamano — *e Bellini è il nostro capo!* — Infame bestemmia, spudorata menzogna, che alle volte arriva disgraziatamente a farsi strada nel mobile volgo e circonda quei maledetti di una certa aura popolare riflesso della grandezza del nome, di cui abusano vilmente. E la moltitudine facile ad essere ingannata, ma che col tempo fa giustizia di tutti, non giunse ancora a smascherare quebastarda genia e noi stessi, e non una sola volta, fummo costretti a udire, e forse applaudire, tali opere senza nome in queste aule, (1) che la santità delle istituzioni, che in esse risiedono dovea far credere salve da simili profanazioni!

Volgiamo gli occhi altrove e troviamo altra

(1) La sala del palazzo Altemps.

gente di non dissimil natura, gente, che dai vizi ebbe guasto fin l'organo dell'udito, che non osò mai sollevare lo sguardo al Cielo, che i suoi seguaci conduce non a pascersi fra i candidi gigli, ma in tresca coi ciacchi a cibarsi di ghianda; gente, che l'immondizia dei loro banchetti ricoprono coi fragori infernali dell'orgia, che intontiscono, annientano con un rovescio di contrabbassi, di tromboni, di timpani, di fulmini, di tempesta, di finimondo, di tutti infine gli attrezzi del rumoroso carro di Salmoneo. E costoro parimenti gridano: *Siam Wagneristi e Wagner è il nostro capo!* — Non meno infame bestemmia, non meno spudorata menzogna. Povero Bellini! povero Wagner! Chi vi avrebbe detto, che il vostro genio, le vostre fatiche vi avrebbero fruttato in premio d'essere antesignani di questa schiera di gente, che l'Italiana favella non ha termine per designare, per i quali Dante, se conosciuto li avesse, avrebbe creato un'altra bolgia, la decima forse! Chi vi avrebbe detto, che gran parte del mondo vi avrebbe giudicati da questi vostri sedicenti seguaci! Che se per avventura Belliniani e Wagneristi di buona fede possono esistere, e ciò non può avvenire, che per difetto d'istruzione, non si avveggonno almeno i Belliniani, che esclu-

dendo Wagner e la sua scuola, fanno il peggiore insulto che mai al loro capo venerato negandogli, come fa Mazzini, quel genio di creazione e di progresso, che Bellini non pertanto ci fa vedere qua e là nelle sue opere e per nostra somma ventura tanto chiaramente nei Puritani? E i Wagneristi non comprendono essi, che rinnegando Bellini rinnegano per il loro capo la melodia, l'ispirazione, l'individualità, che non pertanto chi conosce Wagner, non chi ne trincia a destra e a sinistra senza punto conoscerlo, sa essere così gran partè delle opere di lui?

Havvi però degli uomini serî e di coscienza e son pochi come tuttociò, che è buono, che ammiratori forse, come avviene, più dell'uno, che dell'altro, rispettano tuttavia e circondano di ugual venerazione ambedue questi nomi gloriosi, e Belliniani si mostrano, e lo sono intimamente, tenerissimi più, che ogni altro, di Wagner; Wagneristi di Bellini. E ciò perchè in mezzo alle forme diverse di manifestazione, che ciascuno dei due ci presenta a seconda dell'epoca, dell'indole propria, del paese, ove nacque e scrisse, ben vedono nella sostanza quale intimo legame, quale, direi, consanguineità unisca strettamente le anime dei due grandi, che in egual

condizione, ad egual metà, per egual via avrebbero insieme proceduto. A costoro è da implorare il sacro fuoco rapito al Cielo da Prometeo, perchè essi soli sentendo nella propria coscienza la santità dell'arte ne possono essere soli i degni sacerdoti.

E qui mi duole di dover ancora toccare un'altra classe di gente non migliore delle sopra accennate, più terribile perchè più alto posto per l'ingegno e le opere occupa nel campo dell'arte, più cattiva perchè con maggiore autorità e destrezza si copre il volto della maschera d'ipocrisia. E costoro son quelli, che Wagneristi dovrebbero essere e non si dicono, sono quelli, che sfruttano quel grande attingendo a tutto loro agio nelle sue opere e nel suo sistema e gli van poi gridando la croce addosso. — Sapete quale appellativo si convenga a costoro? Apostati: no apostati è troppo poco. — Ladri!, sì, ladri di quelli, che rubano e poi gridano affollando la gente alle calcagna del derubato. Che se vi prenda voglia di rimproverare loro quella maniera di scrivere, vi diranno: *È del tempo*. — Ma vi saprebbero dire parimenti chi introdusse quella maniera, chi la fece essere del tempo? Wagner, signori, Wagner, che da quaranta anni lavora a

quella riforma, di cui sentiamo l'effetto in tutto ciò, che v'ha di buono nell'odierno teatro, Wagner, che or sono trentadue anni aveva scritto il Lohengrin, opera, verso la quale salite e dovreste ancora salire.

Ma Wagner ha trasceso, ha esagerato, è uscito dai limiti del possibile! — Ammesso, signori. Ma chi di voi avrebbe avuto la forza di educare un pubblico, di sradicare inveterate e dilette consuetudini, di far fronte a nomi grandi e mondiali, che le sostenevano? Chi non vede, che per ottener *quattro* bisognava almeno chiedere *otto*? vorrete voi rimproverare all'architetto, che al minaccioso fiume oppone argine molto più alto delle sponde? Wagner ha oppresso colla forza, ha ucciso l'antico, l'assurdo sistema; fu questa la tattica di Napoleone e di Moltke: conosciuta e sfruttata questa tattica si abbandona perchè inutile; sarà per questo men glorioso chi prima arditamente la usò? E Wagner con ciò non distrusse la musica, nè la cangiò, le die' solo novello indirizzo e la rimise sulla buona via; e voi ben lo sapete, ma facendo ricadere su di lui quei difetti, che più al drammaturgo, come vedemmo, che al musicista si debbono ve ne prendete a vostro utile gl' innumerevoli pregi negan-

done a lui sfrontatamente la paternità. Così l'immortale Colombo andò ramingo di corte in corte respinto, deriso e perseguitato e quando coll'ajuto del Cielo giunse a por piede sul nuovo Continente, un altro viaggiatore corse sulle sue orme e die' nome all'America. Così Gastaldi trovava i caratteri tipografici, e nella Germania campeggia gloriosa la marmorea effigie di Gutenberg inventore della stampa. Così Wagner per quasi mezzo secolo tenuto pazzo, visionario, impostore, riusciva a porre sul cammino della gloria la giovane scuola, che fatta grande ed adulta dovea rinnegarla e combatterlo. Oh! ma se la generosità è dote delle anime grandi non *Gounod* nè *Verdi* negheranno di aver attinto a quella fonte l'arte, che li condusse a quelle opere immortali, che sono il *Faust* e l'*Aida*. (1)

Dante, pur tanto superiore a Virgilio, gli dice:

« Tu sei lo mio maestro e lo mio autore
Tu sei solo colui, da cui io tolsi
Lo bello stile, che m'ha fatto onore »

(1) Nè colui, che primo qui in Roma in modo benemerito dell'arte ne indirizza i giovani nell'arduo sentiero insegnerà loro a disconoscere quei meriti, che a ciascuno si debbono.

Walter Scott viaggiando in Italia e facendo visita al nostro Manzoni, abbracciatolo e baciato, con lui si rallegrava di quella bellissima opera, che è i *Promessi Sposi* — e Manzoni gli rispondeva non ipocritamente: «È il frutto de' miei lunghi studi sui vostri romanzi. » — A che il Walter Scott con felicissima ripresa: «Dichiaro allora i *Promessi Sposi* il più bello de' miei romanzi. »

Noi soli dunque, noi cultori di un'arte dolce e divina ci faremo meritevoli di quell'ignobile appellativo palliato soltanto, se non reso più forte per antitesi, da quell'epiteto di *virtuosa*, che lo precede?

Parmi d' avere assai detto, ma altro ed altro infinitamente rimarrebbe a dire, e detto non basterebbe ancora, tanto son radicate quelle opinioni, che non coscenziosa ed imparziale convinzione, ma personale puntiglio condusse ad abbracciare. E le mie debolissime forze, che non seguono di pari passo la volontà, sarebbero all'uopo assai men, che sufficienti. Quell'epoca di transizione e di combattimento, cui Mazzini accennava nel *trentasei* o dura ancora o adesso incomincia, ed io stimo non poter meglio finire, che con quelle parole, che quel forte ingegno indirizzava allora ai giovani artisti, parole, che

amo meglio sentire dalla bocca di lui, che da quella di un Santo Padre:

La musica è il profumo dell'universo, e a trattarla come vuolsi, è d'uopo all'Artista immedesimarsi col l'amore, colla fede, collo studio delle armonie, che nuotano sulla terra e nei cieli, col pensiero dell'universo. -- S'accostino (parla ai giovani) alle opere dei grandi della musica, dei grandi, non d'un paese, d'una scuola, o d'un tempo, ma di tutti i paesi di tutte le scuole, e di tutti i tempi, non per anatomizzarli e disseccarli colle fredde e vecchie dottrine di professori di musica, ma per raccogliere in sè stessi lo spirito creatore e unitario, che muove da quei lavori; non per imitarli gretamente e servilmente, ma per emularli da liberi e connettere al loro un nuovo lavoro. Santifichino l'anima loro coll'entusiasmo, col soffio di quella poesia eterna, che il materialismo ha velata, non esiliata dalla nostra terra, adorino l'arte siccome cosa santa e vincolo tra gli uomini ed il cielo. Adorino l'arte prefiggendole un alto intento sociale, ponendola a sacerdote di morale rigenerazione e serbandola nei loro petti, e nella loro vita, candida, pura, incontaminata di traffico, di vanità e delle tante sozzure, che guastano il bel mondo della creazione. L'ispirazione scen-

derà sovr'essi come un angiolo di vita, d'armonia, e essi otterranno, che splenda sui loro sepolcri quella benedizione delle generazioni migliorate e riconoscenti, che val mille glorie e le supera tutte, di quanto la virtù supera le ricchezze, che dà la fortuna, e la coscienza la lode, e l'AMORE ogni potenza terrena. »

ACCADEMIA TIBERINA

Roma 7 Giugno 1880.

APPENDICI

AI BELLINIANI E WAGNERISTI.

I. LE ARIE DI ROSSINI, CHE SAN DI MACCARONI AL SUGO. Mi fu rimproverata acerbamente questa frase come forte mancanza di rispetto a questo sommo Maestro: Niente affatto. Ho citato Lui *Sommo* perchè opportuno al mio argomento, senza ricorrere ad altri nomi poco interessanti e sconosciuti. Avrei potuto dire di quello sciagurato di Petrella, che si accingeva, Dio sa come, a scrivere un'opera, e a chi per avventura gli avesse parlato del libretto rispondeva non averlo ancora letto tutto. Ma questa dei *maccaroni al sugo* non è mia, è di Rossini. Non so chi non conosca le abitudini epicuree del Pesarese e la sua passione predominante per l'arte culinaria; ora fra i *detti celebri* e gli altri aneddoti su Rossini ho trovato aver egli composto, cuocendo i maccaroni, non

so bene se quella toccantissima Romanza nell'Otello: « *Assisa a piè d'un Salice* », o quello stupendo principio nel finale della Semiramide: « *Qual mesto gemito* » deturpato poi così tristamente da quella ripresa in *maggiore* (i maccheroni!!!) Ora se in cucina gli avvenne di comporre queste bellissime cose — niuno mi vorrà contrastare, che sono eccezioni, e si badi, aggiungo, che sono *arie*, non mai ciò, che si dice situazioni drammatiche colpite — perchè, dico io, non gli può essere avvenuto di comporne delle bruttissime? E sarà impresa degna e utile il porsi a difendere simili creazioni? È inutile! per molti e molti *arte* è sinonimo di *mestiere* e quindi di *meccanismo*, e credono, come dissi, che mettendosi a tavolino si possa scrivere indifferentemente la parte di uno qualunque dei nove attori, poniamo, di un dramma. Non si vuol pensare, che siamo sempre noi, che parliamo, non i personaggi. L'investirsi, come si dice, di una parte è una frase anzi una illusione; se il compositore si trova in un momento melanconico avrà filo da torcere ad investirsi della parte di un personaggio allegro, e nondimeno scriverà per quel personaggio e dirà, che se n'è investito perchè affermerà che lo comprende: come se bastasse!..... E questo fenomeno di necessità

delle opportune disposizioni di animo numerose e diversissime non soltanto nella musica si rinviene, ma in tutte le arti belle, nelle lettere e direi quasi nelle scienze. Una sola eccezione ne conosco io nella storia: Metastasio. Nella sua vita si legge, che avea le ore del lavoro fisse invariabilmente, nelle quali scriveva, ognun sa che cosa scriveva. A me più che a ogni altro piace la poesia di Metastasio, ma leggetene più d'un dramma? è vino tutto d'un vaso.

II. IL PUBBLICO. Corollario naturale di questo ragionamento è (1) il progressivo cangiare del gusto di un publico. Ciò che avviene nell'individuo, avviene nella moltitudine termine collettivo di molti individui. Quei, che prima prendevan gusto ad emozioni semplici e naturali prodotte da una musica facilmente sensibile, coll'andar del tempo perdendo quell'ingenua suscettibilità, tuttavia esigendo il sentimento logico del dramma, cercano alcunchè di più nella forma artistica della musica procurandosi una soddisfazione, diremo, sensuale più raffinata perchè meno semplice. Così il progresso del publico, sebbene più tardo, va in progressione diretta con quello dell'individuo, cioè degli autori. Quali sono oggigiorno quelle persone,

(1) Pag. 119.

che ancora vanno in sollucchero, non dico alle belle ispirazioni, che tutti gustano, ma alle situazioni e passioni drammatiche coreograficamente musicate con arie e cabalette del vecchio sistema? I nostri buoni vecchi, che da molto tempo non frequentarono i teatri, e che al gusto facile e superficiale di quella musica uniscono la naturale affezione, che nasce dalla memoria dei passati tempi. Se avviene, che essi vadano oggi in teatro, non avendo seguito il progressivo sviluppo dell'arte, ne rimangono urtati; ma quella stessa musica, che desta loro tante piacevoli sensazioni, portata, se fosse possibile, in un teatro di antichi Greci quale effetto produrrebbe su quelli? Nelle arti il bello e il vero esistono *forse* ma non agevole cosa è il cercarli e onde non perder la vita a produrre effimeri lavori fa d'uopo por mente ad una gran verità: Che l'uomo è un animale d'abitudine. — V'ha però chi abusa di questo principio. Nell'odierno stato dell'arte è positivo non esser sufficiente ciò che si dice *istinto musicale*, ma necessaria invece fibra rubustissima a sapere usar di mezzi, che ingigantiscono di giorno in giorno: ma ciò è solo dei Geni: infiniti altri, che spesso si credon tali, e che fidati al loro *istinto musicale* alcun che di buono avrebber forse

cavato, guastan quel poco a forza di lambiccare, di stiracchiare, di torturare il cervello proprio e quello del prossimo fidando su questo appunto, che a forza d'abitudine un giorno possano esser compresi. Intanto il presente si trascura: che ne viene? Un giorno si scriveva per il pubblico, oh! anche troppo!..... oggi nominare il pubblico e bestemmiare per molti così detti *avveniristi* è tutta una cosa. Chi scrive per il pubblico, chi può pensare ad esso? Non solo non si calcola il suo giudizio, che sarebbe poco male, ma non si ha verun riguardo nè tecnicamente, nè esteticamente, nè, dirò, logicamente alla parte, ch'esso ha diritto e interesse a prendere in un'opera. Cosicchè, tolto questo freno, è chiaro che si *progredisca* a vapore. Mi ricordo, che discutendo su tale argomento con il mio solito Wagnerista, ma così, — gli dissi — l'uditorio di un teatro come l'intendete voi altri si ridurrebbe a una camera « — Ma che camera! — rispose — a un camerino! »....

III. IL MITO E SUE CONSEGUENZE. Il dramma è il Romanzo sul teatro. Il progressivo sviluppo di quest'ultimo ci fa chiaro come in ogni epoca siasi cercato di rendere sempre più verosimili gli avvenimenti rappresentati, d'ingannare lo spettatore,

di astrarlo possibilmente dalla vita reale e renderlo gradevolmente presente e partecipe quasi ad altri tempi, ad altri fatti; e a raggiungere questo è necessaria un'altra realtà potente solo a controbilanciare questa triste, in cui viviamo. Fin dalla prima barbarie, dalle prime rapsodie, poi dai canti sui carri con il popolo a coro, modeste origini della comedia e della tragedia, a quei teatri regolarmente e sapientemente costituiti, alle scene, alle vestimenta diverse dei personaggi, alle maschere atte a simulare età e sessi diversi, troviamo studiato sempre quello scopo; qui in Occidente dalla seconda barbarie del Medioevo, dalle barbare davvero e indecenti rappresentazioni dei cosiddetti *misteri*, al primo apparire di buone opere teatrali italiane e straniere, a regole da sommi scrittori con sommo giudizio dettate a mantenere l'unità di tempo e di luogo, sempre a raggiungere il verosimile si mostrò diretto l'intento. Chi non conosce il progresso di quest'ultimo tempo specialmente nella parte materiale sì nei balli, che nelle opere? Si badi però; tuttociò, che è di questo mondo e quindi finito, descrive necessariamente una figura, una ben triste figura: la parabola; e difficile assai è toccar l'apice senza poi declinare. Infinitesimo, invisibile è il punto della fa-

tale tangente; fino ad esso si sale, giuntivi, non è di forza umana il trattenervisi, e io non consiglierai a spingere la nostra superbia a quel punto: sembra vi sia la vertigine. In nessuna cosa poi è tanto evidente la parabola come nell'arte; se scopo supremo di questa tecnicamente parlando è, come vedemmo e come nessuno vorrà contrastare, il verosimile, l'esagerazione di questo scopo perde l'arte, che per assoluta necessità vitale deve tuttavia rimanere sempre ideale e sollevata dalle nostre materiali miserie. E mi vengono opportune qui le parole di un mio buon amico e — non s'offenda — condiscipolo, proprio di quelli trascendentali, che assistendo, non ha molto, all'esecuzione di certo *capriccio sinfonico* d'un moderno Maestrino, stranito di tante esagerazioni, lui trascendentale! esclamò: « *Oh! qui non si sta più nel campo dell'arte ma dell'artificio.* » Due parole molto somiglianti non è vero? Ma lo stesso loro suono ne manifesta a chi ben osservi la sterminata differenza: L'una nobile, divina: bassa, umanamente bassa l'altra. E pensare, che l'uomo generalmente deve sudare di più per giungere a quest'ultima !!!

La musica d'oggiorno genericamente parlando tende appunto a questo, come accennammo toc-

cando del pubblico. La gioventù avida sempre di novità corre all'impazzata appresso a qualunque stramberia si presenti, e per ispirito naturale di imitazione ne fa sempre delle peggiori. Così, senza badare punto al ramo dell'arte, nel quale si scrive, sia musica drammatica, sia religiosa, sia istrumentale o sinfonica, sia da camera, si soffoca per puro *progetto* la natura con l'artificio, l'idea spontanea con il calcolo, ma quel calcolo che, come alcuno ben disse, ha per ultimo risultato che *quattro e quattro fan nove*. E codesta mania omai universale prese nome di Wagnerismo dall'essere stato Wagner il primo a presentare nelle sue opere maggiore complicazione di struttura, maggiore anzi assoluta indipendenza da tutte le convenzioni o *stampiglie* dell'antico sistema. Wagner fu conosciuto tardi fra noi, cosicchè chi ricoperse degli errori con un nome rispettabile e grande fu tratto in inganno non riflettendo, che tante *combinazioni* musicali, che negli spartiti ridotti per canto e pianoforte parevano stramberie, erano poi meraviglie nella stupenda istrumentazione di Wagner, la più perfetta, che si conosca. Si aggiunga poi, che queste combinazioni prese erroneamente per sistema fecero usare fuor di luogo e di proposito mezzi,

che Wagner aveva usati con parsimonia e con logica per ottenere l'efficacia drammatica: così sentimmo spesso nella musica istrumentale e sinfonica frasi e maniere buone sole per dramma. Se Wagner giunse musicalmente a ottenere l'efficacia drammatica ossia il verosimile, basta leggere le sue opere per vederlo; nessuno dipinse mai con sì vivi colori le più disparate passioni; però Wagner essendo egli stesso il poeta dei suoi drammi dovea cercare necessariamente nella sostanza di questi l'efficacia e il verosimile; or egli, iniziando un nuovo sistema, sostenne, come vedemmo, non esservi cosa più adatta a musica, che il mito.

Alcune osservazioni sul mito più o meno opportuno nel dramma.

Possiamo considerare tre specie di mito:

Il mito o favola propriamente detta, immaginosa, fantastica, piena di ombre, di fantasmi, di esagerazioni della natura e di cose soprannaturali.

Il mito morale, cioè quello esprimente l'eterna lotta fra il bene ed il male, la virtù e il vizio.

Il mito naturale o pregiudizio, quello, che dominò più lungamente e in modo funesto in altri tempi, e che non accenna ancora a finire, ed

è quello delle streghe, delle cosiddette *fatture*, dei filtri ecc. —

Il mito naturalmente varia secondo i paesi; mi capita in proposito della prima specie un dialogo d'un Romanzo d'uno dei più arguti scrittori, Alessandro Dumas. Nei *Compagnons de Jehu* un militare, Rolando, cerca di far desistere un inglese suo amico dall'intento d'esplorare un castello abitato da spiriti, temendo per lui dei pericoli reali dai malviventi, e così gli parla:

— *Connaissez-vous les mœurs des fantômes, milord?* domanda gravement Roland.

— Non.

— *Eh bien, je les connais, moi: les fantômes ne se montrent que dans certaines conditions.*

— *Expliquez-moi cela.*

— *Ainsi par exemple, tenez, milord, en Italie, en Espagne, pays des plus superstitieux, eh bien, il n'y a pas des fantômes, ou s'il y en a, dame, dame, c'est tous les dix ans, c'est tous les siècles.*

— *Et à quoi attribuez-vous cette absence de fantômes?*

— *Au défaut de brouillards, milord.*

— *Ah! Ah!*

— Sans doute ; vous comprenez bien : l'atmosphère des fantômes c'est le brouillard ; en Ecosse, en Danemark, en Angleterre pays de brouillards on regorge de fantômes : on a le spectre du père d'Hamlet, le spectre de Banquo, les ombres des victimes de Richards III. En Italie vous n'avez qu'un spectre, celui de César ; et encore ou apparait-il à Brutus ? A Philippi en Macédoine, en Thrace, c'est-à-dire dans le Danemark de la Grèce, dans l'Écosse de l'Orient, où le brouillard a trouvé moyen de rendre Ovide mélancolique à ce point, qu'il a intitulé *Tristes* les vers, qu'il y a fait. Pourquoi Virgile fait-il apparaître l'ombre d'Anchise à Énée ? Parce-que Virgile est de Mantoue. Conaissez-vous Mantoue ? un pays des marais, une vraie grenouillère, une fabrique des rhumatismes, une atmosphère de vapeurs, par conséquent un nid de fantômes !

- Allez toujours, je vous écoute.
- Vous avez vu les bords du Rhin ?
- Oui.
- L'Allemagne n'est-ce pas ?
- Oui.
- Encore un pays de fées, d'ondines, de sylphes, et par conséquent de fantômes (qui peut

le plus peut le moins), tous cela à cause du brouillard toujours: mais en Italie, en Espagne, où diable voulez-vous que les fantômes se réfugient? Pas la plus petite vapeur. —

Non garantisco la perfetta logica di tutto questo ragionamento; tuttavia c'è gran parte di vero; epperò stando a queste idee risulterebbe, che un dramma composto di tali *ingredienti* può ben essere interessante per un paese ov'essi sieno naturali o tradizionali, non per altre popolazioni, che mai n'ebbero fra di loro. L'interesse infatti prodotto a prima giunta dalla novità e dal naturale amore del meraviglioso scema e cade prestissimo al riflettere, che succede, nulla esservi di vero o di verosimile in tali cose. Questo è il mito delle poche tragedie di Skaspeare infelmente musicate da qualche Maestro, è il mito del *Vascello-fantasma* e dei *Nibelungi* di Wagner, sì nelle fantastiche parvenze, che nella parte mitologica, di che ormai credo saturi tutti i popoli della Terra. È inutile dilungarsi sugli inconvenienti di questo mito patentissimi, e che dovremo poi toccare nel corso di queste appendici.

Più possibile, ma più anche pericolosa è la seconda specie: il mito morale, ossia l'eterna lotta

fra il bene e il male. Quattro opere, quattro grandi lavori sono stati scritti in questo genere: *Freyschutz*, *Roberto il Diavolo*, *Faust*, *Lohengrin*. — Uno solo — parlo del dramma — si può dire riuscito: il *Faust*, concepito da un grande ingegno, ridotto anche non infelicemente per musica, musicato divinamente; dramma fondato su tutte passioni umane, dramma psicologico tutto ideale, ma che di soprannaturale non ha, che il Diavolo, cosa, che tuttavia fu, è e sarà sempre considerata naturale da tutti gli uomini — Il *Freyschutz* splendido per musica all'oscurità della favola unisce non piccola dose di ridicolo. — *Roberto il Diavolo* nel dramma pesante, assurdo e senza interesse. — Rimane a considerare il *Lohengrin*. Elsa carattere così bello, così adorabile al principio diventa poi ingiusto, inqualificabile verso la fine: Lohengrin peggio, che mai. Venendo alla favola, il cigno fa sorridere non pochi, la suggestione di Telramondo messa in pratica da Elsa ha essa pure la sua parte di ridicolo; le passioni poi in genere non sono sviluppate in senso umano. Tutto questo, secondo l'Autore e i suoi seguaci, è giustificato dal significato morale. Ma io domando anche fra gli intelligenti quanti vi saranno, che andranno

a ricercare i relativi significati nel cigno, nel San Graal, nel castello di Molsalvato, nella colomba? La catastrofe, come vedemmo. non può commuovere: Lohengrin se ne va non si sa perchè, Elsa muore di una morte non naturale. — Ma Lohengrin se fosse rimasto avrebbe perduto quell'aureola di campione divino, quel suo amore sublime, soprannaturale. — Ma io rispondo, che finora Dio si è fatto uomo per noi, nessun uomo è divenuto Dio, e una passione divina, soprannaturale non è concepibile per noi e quindi non commuove. Ma pure ammettendo tutto il recondito senso di questo dramma, quali ne sono le ultime conclusioni? Eccole:

L'innocenza perduta: *Elsa.*

La virtù punita: *Lohengrin.*

Il male quasi trionfante: *Ortruda.*

Il povero peccatore vittima: *Telramondo.*

Se son queste, quali secondo me appariscono, non sono confortanti; se non son queste, torniamo alla solita questione del pubblico e del camerino.

A che giova dunque aver così bene raggiunto il verosimile delle passioni nella musica, se questo verosimile non esiste poi nel dramma?

Dell'ultima specie di mito toccheremo parlando del *Tristano*.

IV. *Melodia infinita*. È necessario che anch'io riporti qui la definizione data da Wagner della melodia come egli l'intende. La grande melodia — dice Wagner — come io la concepisco è quella, che involve tutta l'opera drammatica, e perciò mi fisso nell'impressione, che deve necessariamente produrre. I particolari infinitamente vari, che presenta, devono scoprirsi non solo all'intelligente, ma al profano, alla natura più semplice, quando sia giunta al grado di raccoglimento necessario. Sul principio deve produrre nell'anima una sensazione somigliante a quella, che una bella selva produce sul viandante, nell'ora del tramonto, quando giunge a liberarsi dal frastuono della città. Questa impressione, che lascio analizzare al lettore, secondo la sua esperienza, in tutti i suoi effetti psicologici, consiste (ed è ciò, che possiede di peculiare) nella percezione di un silenzio sempre più eloquente. In generale, per gli scopi dell'arte, basta aver prodotto questa impressione fondamentale, governare per mezzo di essa l'uditorio senza, che questo s'avveda, e preparargli in tal guisa un disegno più elevato; questa impressione sveglia generalmente

in esso delle tendenze superiori. Quegli, che passeggia in un bosco, soggiogato da questa impressione generale, si abbandona allora ad un raccoglimento più duraturo; le sue facoltà, libere dal moto e dal fracasso della città si spandono ed acquistano un nuovo modo di percezione; dotato per così dire, d'un nuovo senso, il suo udito si fa sempre più sensibile; distingue con crescente chiarezza delle voci infinitamente varie, che per lui si elevano dal folto: queste voci vanno mutandosi senza posa; ne ode qualcuna, che non crede di aver udita mai; col loro numero aumenta pure in guisa rara la loro intensità; i suoni si rendono via via più distinti, ed a misura, che ascolta maggior numero di voci e modulazioni diverse, riconosce però in quei distinti suoni, che la rischiarano e la dominano, la grande, l'unica melodia della foresta. E questa stessa melodia gli avea prodotto un' impressione religiosa. Gli avviene lo stesso come se, in una bella notte d'estate, il suo sguardo si fermasse nel firmamento: quanto più si abbandona interamente alla contemplazione dello spettacolo più abbagliante e splendido, e tanto più distinte e innumerevoli gli appajono le stelle. Questa melodia lascerà in esso un eterna eco; ma per ripeterla è impos-

sibile, e per udirla di nuovo è necessario, che torni nella foresta e ci vada in sul cadere del giorno. Sarebbe follia, che il nostro osservatore volesse cogliere uno di quei belli e variopinti cantori della selva e portarlo a casa sua per fargli ivi eseguire un brano della grande melodia della natura. » —

• Confrontando ora questa lunga definizione col preludio del Lohengrin non viene naturale la domanda se il preludio sia stato fatto sulla traccia della definizione o questa sulla traccia del preludio, siccome appunto si discute sull'origine della statua di Laoconte e sui versi di Virgilio sull'istesso soggetto? Il Marsillach, che nel suo *Riccardo Wagner* riporta questo brano di teoria dell'illustre Maestro aggiunge poi: « Questo confronto non può essere più felice, ma, nella sua applicazione è una teoria molto discutibile. Questa melodia infinita senza ritmo risultante della molteplicità e dalla diversità dei rumori della foresta, questo mormorio, questo concerto vago e indefinibile, che Wagner vuol riprodurre col nutrito ed incessante lavoro dell'orchestra, e col filo melodico non interrotto può stare nel dramma lirico? Fino ad un certo punto sì, ed esempio di ciò sono il preludio e le due grandi scene tra

Ortruda e Federico, tra Elsa e il suo sposo, nel *Lohengrin*, la sublime scena d'amore e l'ispirato finale del *Tristano e Isolda*. Ma quando vuole andar più in là, Wagner corre dietro a una visione, che non può cogliere ed invece di produrre un'impressione incantevole, si perde in divagazioni interminabili, e allora è forza confessare, le scene languono per essere alquanto prolisse e forse anche per fiacchezza d'ispirazione. »

Per quel, che io conosco delle opere di Wagner, mi sembra, che molti fraintendano questa sua melodia infinita; noi, infatti, la osserviamo benissimo nel preludio, in cui essa è composta della fusione crescente di più melodie, la vediamo ancora nella scena fra Ortruda e Telramondo, nella quale essa è bensì infinita perchè Wagner la può far passeggiare in tutti i *toni*, ma è sempre una ben determinata melodia, ed io la trovo anche nel duetto fra Ortruda ed Elsa, ove finalmente si sviluppa nella bellissima frase orchestrale quando ambedue entrano nel palazzo; la trovo nell'episodio del finale secondo, quando il corteggio è arrestato da Telramondo, la trovo nell'ultimo atto nel racconto di Lohengrin e nelle scene di dolore che seguono, e che è tutto ripetizione del preludio. Io però non trovo affatto

melodia infinita nel duetto fra Elsa e Lohengrin, dove anzi la posizione drammatica spezza necessariamente, come vedemmo, il duetto in tante differentissime e belle melodie; ora, però, per *melodia infinita* non s'intende quella, che non finisce mai, come potrebbe essere una sequela di diverse melodie legate sempre fra loro, ma senza cadenza e pause.

« Nel Tristano — dice giustamente *Marsillach* — ed in alcuni brani della trilogia si succedono con tal profusione gli accordi più dissonanti, più strani, più impossibili, che, in mezzo a quella tortura non interrotta, la settima dominante è l'unico rifugio, che rimanga all'udito. » — Questo in lingua italiana si chiama *confusione* e non *melodia infinita*; giacchè non è vero che debba necessariamente emergere una melodia dalle note acute di un immenso seguito di stranissimi accordi, come pensa il *Dott. Peña y Goni* confutato giustamente dal *Marsillach*. Nè io riguardo come *melodia infinita* il canto del marinaio e la melodia della cornamusa nel Tristano; sono queste due care e originali melodie, che han nulla a vedere, al contrario di quanto ne sembra pensi il Sig. *Marsillach*, con quella *stessa in-*

certezza e melopea, che dura tutta l'opera, e che deve produrre fatalmente stanchezza e monotonia.

(1) Wagner cadde in questo, e nessuno lo nega perchè stimò assurda nei dialoghi e soliloqui drammatici la melodia ritmica, ma volendo invece adattare sempre la musica alle parole, ad ogni frase o parola volle cambiare un diverso suono, come se nella musica esistesse un vocabolario, che ad ogni parola facesse corrispondere una data nota. Così spesso egli tolse alla musica il suo più grande incanto: l'indefinito, che risulta dal complesso caratteristico di un pezzo musicale, non dall'analisi pratica di ogni singola e minutissima parte. Nessuno vorrà negare la potenza drammatica del duetto fra *Amneris* e *Radames* nell'ul-

(1) Wagner colla melodia infinita crede di avvicinarsi più alla eletta espressione tragica (come veramente nel *Tristano*), e non s'accorge che si avvicina adesso da un altro lato dopo di avere oltrepassato, col mezzo della brillante immagine della melodia infinita, il punto di vero equilibrio degli elementi del dramma musicale. O, per dir più chiaro, Wagner deriva legittimamente dalla tragedia nella quale *quasi si canta*; in grazia della *melodia infinita* Wagner torna ad avvicinarsi alla tragedia, per somigliar la quale ormai *quasi non si canta*.

(nota dello stesso *Marsillach*)

timo atto dell'*Aida*, eppure esso è composto di una melodia ritmica e di forma determinatissima; ma lo stesso Wagner nel *Tristano* ha musicato intere strofe di versi disparatissimi fra loro con una sola grande melodia variata con mano maestra, e che poi non si è fatto scrupolo — e fece benissimo — di ripetere all'ultimo sopra parole anche più differenti; e questa è la melodia infinita, caratteristica, filosofica; nessuno dei più devoti seguaci di Wagner gli perdona le molte e opprimenti stranezze, di che egli ha disseminato le ultime sue opere. La melodia della selva com'egli ce la descrive, può cangiare, crescere o diminuire d'intensità, può subire delle variazioni di tono, di tempo, o qualunque altre siansi, ma è pur sempre una stessa melodia, perchè originata sempre dalle stesse cause e molto differente da quella — dato che possa esistere — prodotta da un'interminabile accozzo di possibili e impossibili combinazioni musicali.

Un'altra osservazione relativa a quest'ultima maniera musicale di Wagner. «Che fece Wagner?» — dice *Marsillach* — «Il principio sul quale si basano tutte le innovazioni, che nella forma musicale introdusse l'illustre autore del *Lo-hengrin*, lo ha esposto con tanta semplicità quanta

chiarezza nelle seguenti parole: « *La musica deve adattarsi alla forma poetica e non la forma poetica alla musica.* » — Ma però poco dopo aggiunge lo stesso *Marsillach* che *Wagner* volte lo sguardo all'orchestra e meravigliato innanzi alle sinfonie di *Beethoven* disse a sè stesso: « *Se la musica istrumentale di Beethoven fosse commentata da un libretto e interpretata sulla scena, quale spettacolo rivaleggerebbe colle sue sinfonie?* » Questo è il punto di partenza dell'opera quale l'ha posta *Wagner*. — Ora, diciamo noi, questa aspirazione *così* estrinsecata da *Wagner* già formerebbe una contraddizione con le sue parole precedenti; perchè in queste vorrebbe, sembra, adattare la forma poetica alla musica, non già la musica alla forma poetica; però questa osservazione sarebbe puerile, giacchè appare chiaro il pensiero di *Wagner*, il quale voleva dire: « *Quale spettacolo sarebbe un libretto musicato alla maniera delle sinfonie di Beethoven?* » — Ma c'è invece da osservare un'altra cosa: ammettiamo pure che questo sia stato il punto di partenza delle opere di *Wagner*, ma domandiamo: Si mantenne egli in sulla via, che parte da questo punto? Che cosa hanno di comune le ultime opere di *Wagner*, o almeno gran parte della musica, che le costituisce, con le sinfonie di *Be-*

thoven, quando in quelle *la settima dominante è l'unico rifugio, che rimanga all'udito*, in queste è forse l'accordo più strano, che si possa trovare? E perchè, messo da una parte l'immenso artificio di Wagner, dell'altra la colossale semplicità di Beethoven, gli stessi Wagneristi dicono, che poche battute di Beethoven si *mangiano* — musicalmente — tutte le opere di Wagner?

V. *Tristano e Isotta*. « Fra l'infantile comparsatura — dice *Marsillach* — e le fracassose cadenze di Bellini e di Donizetti e le disuguaglianze ritmiche del *Nabucco* e della *Traviata* da una parte e dall'altra le divagazioni senza fine del *Tristano* e del *Crepuscolo degli Dei*, esiste un giusto mezzo, e quest'è quello, che Wagner ha saputo trovare nel *Lohengrin* (1); non può darsi armonia più perfetta sotto questo concetto, e tutto quanto s'allontana da quel modello, sarà uno sviamento dell'arte, dal sentiero del suo per-

(1) Per non uscire dai limiti, che mi sono imposto, non mi dilungo in proposito di questa espressione del *Marsillach*, ma prego solamente di osservare ciò, che tutti sanno, che cioè la nostra musica non si riduce solamente alle francassose cadenze di Bellini e Donizetti, al *Nabucco*, alla *Traviata*, e che il giusto mezzo si può trovare e si trova anche da noi.

fezionamento. Se Wagner persiste nel preferire il *Tristano* al *Lohengrin*, anche Cervantes posponeva il suo *Don Chisciotte* al *Persiles e Sigismunda*: tale è infine il valore, che suole avere questa specie di giudici in causa propria. » — Ho letto e riletto e studiato con attenzione e poi con passione il *Tristano* e mi pare, a dir vero, che si proceda con un pò di leggerezza quando si fa tanta colpa a Wagner di preferirlo al suo *Lohengrin*. Giungo a dire, che facendo degli opportuni tagli e possibilmente avendo buoni artisti e buona orchestra il *Tristano* sarebbe rappresentabilissimo sulle nostre scene. Certo non è musica alla portata di tutti, e che anche dalle persone di buon senso possa essere gustata interamente la prima volta: tuttavia se al primo sentirlo non si riesce forse ad afferrare la ferma sensibile della musica, se ne percepisce subito l'elevatezza e più si ascolta e più vi si rinvergono nuove bellezze, bellezze ideali assolutamente fuori del consueto, perchè il *Tristano* è più opera descrittiva, che, diremo, narrativa; più che dramma sensibile è dramma intimo derivato e sviluppato da una sola causa, e che presenta, a ben osservarlo, tale unità di concetto da capo a fondo, quale non si può rinvenire nelle altre opere dello stesso Wagner. Il preludio non

inferiore a quello del *Lohengrin*, (1) la prima scena dalla voce del marinaio e il parlante d'Isotta tessuto sempre su quella vaga melodia, poi il messaggio d'Isotta a Tristano e la caratteristica risposta di Kurvenaldo, lo sdegno, il concitato racconto d'Isotta rivelano subito il carattere generale di questa stupenda musica, tuttochè il vero dramma del *Tristano* non abbia ancora avuto principio. Quei brani, che seguono con il dialogo, o per meglio dire, i dialoghi fra Isotta e Brangania son quella parte di musica, che, come dissi,

(1) Quando scrissi questa frase non conoscevo questo preludio, che al pianoforte; ora che si è avuto occasione di sentirlo eseguito e da una buona orchestra all'inaugurazione della Sala di Concerti al Costanzi, non esito punto a dichiararlo superiore a quello del *Lohengrin*, che mi pareva insuperabile. In quello infatti di mezzo alla ispirazione sublimissima trapela assai l'arte e la condotta tematica, in questo l'arte, pur tanto superiore, non si potrebbe avvertire a volerla cercare, coperta com'è da quella piena di sentimento e di forza drammatica: chi conosce il dramma del *Tristano* ce lo ritrova tutto; in quelle note stranamente commoventi c'è la voluttà, c'è lo spasimo c'è il *filtro* in una parola. Leggendolo al pianoforte non è possibile concepirlo: se l'effetto dello spartito corrisponde a quello del preludio, mi confermo sempre più, che il giudizio dell'Autore è giustissimo.

crederei opportuno, se non necessario di *tagliare* rappresentando l'opera; vi si trovano quelli inconvenienti, che procedono dal sistema musicale, che abbiamo osservato più sopra parlando della melodia infinita. Bella però è in quel supremo momento, quando Isotta prende l'ampolla di morte, l'interruzione delle grida dei marinai e della ironica canzone di Kurvenaldo. L'imponente entrata di Tristano, il duetto, più che dialogo, che segue fra esso e Isotta, il brindisi colla fatal bevanda aprono la vera fase del dramma, sviluppato poi in quel modo nei due atti seguenti.

Al principio del secondo atto ci sarebbe un altro di quei brani somigliante ai già sopra accennati, che converrebbe levare, ma è compensato ad usura da quello, che segue quando Isotta spegne la face e attende anelante Tristano. Il brano sinfonico già preludio di quest'atto, il giungere di Tristano, quel doppio grido nell'abbracciarsi, comprendono l'anima di un senso indefinito di amore e di terrore immedesimando gli ascoltanti coi personaggi del dramma; figuratevi l'effetto della istrumentazione. Il duetto, che segue immediatamente è *cromatico* per eccellenza; però senza discutere ciò, che ne riguarda la possibile esecuzione, osservo che questo *cromatismo* qui dov'è,

è sommamente in carattere, e in quest'opera genericamente offende meno, che non potrebbe in qualsiasi altra. Seguono pur troppo le solite divagazioni, ma dove l'animo è sollevato come in nessun'altra musica, si è alla fine del duetto: *Oh! vieni a noi notte d'amore* » e nell'altra frase dopo le parole di Brangania, frase orchestrale sopra la quale son le parole: *Odi o caro, vo' morire* ». Si rida pure, ma io non posso a meno di ravvisarvi, lontano quanto vi pare, una vaga idea del duetto dei *Puritani*, e perchè no?... Indescrivibile è l'effetto delle note e intervalli armonici vocali nella stretta del duetto a tempo $2/2$, ma di esecuzione almeno problematica: risolve subito però in quella magnifica frase, vero tipo di *melodia infinita*, che si riascolta poi con tanto effetto nel finale dell'opera alla morte d'Isotta.

Siamo al drammatico finale dell'atto: gli amanti per opera d'un traditore sono sorpresi nella sovrumana estasi dal Re e dai cortigiani. Quella lunga predica del Re, che si lagna dell'infedeltà di Tristano può essere forse bellissima, ma fa nondimeno l'effetto d'inopportuna e, se vogliamo, anche ridicola per la curiosa parte del Re. Quanta filosofia però in quelle due parole, che Tristano rivolge al Re senza potersi spiegare o disculpare,

mentre l'orchestra parla per lui accennando col solito motivo l'azione del misterioso filtro! è strano e meraviglioso il contrasto delle parole, che descrivono la tristezza della terra, ove Tristano invita Isotta a seguirlo, applicate al motivo d'amore già inteso nell'estasi prodotta dalla fatal bevanda. Il traditore Melò rompe la situazione; Tristano per un istante si desta, rivive, rinfaccia il tradimento a Melò, lo assale e cade ferito. La musica qui fa d'uopo esser sordi per non capirla.

L'atto terzo è indubbiamente il più bello dell'opera in questo senso, che la musica si percepisce più facilmente e si gusta con più affezione, essendo essa filosoficamente la ripetizione quasi dell'atto precedente. L'introduzione e la scena di Tristano, che giace ferito, moribondo prostrano assolutamente l'animo per la forza malinconica e sentimentale, che contengono. Non è cosa assolutamente divina quella melodia libera della cornamusa? Che immenso effetto estetico non produce nel tornare a intervalli quando Tristano si risveglia, quando narra, e con qual musicalità a Kurvenaldo il suo sogno, che non è altro in realtà se non il confuso ricordo delle sensazioni e avvenimenti causati dal

magico filtro, quando infine interroga ansioso l'ampia distesa delle acque carcando il vascello della sua Isotta! E che carattere quello di Kurvenaldo! che delicatezza di animo in quella robustissima forma! Pur non negando al Nelusko di Meyerbeer il merito della originalità, questa figura di Kurvenaldo è tale, che fa impallidire l'altra al confronto. Se però commoventissima, come dicemmo, è la scena di Tristano moribondo, nuoce poi all'effetto il soverchio prolungarsi di essa e finisce, diremo anche, col rompere le orecchie. Per insuperabile, che sia l'artista destinato a sostenere sì difficile compito, è impossibile tenergli dietro senza stanchezza in quel pelago di astruserie musicali, di suoni indeterminati, impossibili, che rappresentano il delirio di Tristano, le sue angosce, la sua disperazione quando giunge a maledire l'amoroso filtro e Isotta stessa. Lo spettatore è presto però compensato dalla seguente scena drammatica dell'entrata del Re e dal canto d'Isotta, che abbracciando il cadavere di Tristano fa quasi una replica del duetto d'amore tessendo su quelle note già intese il canto soavissimo « *Dolcemente, caramente* », e sull'altro motivo, che accennammo come vero tipo di *melodia infinita*, le parole: « *Dal suo labro di cinabro.* »

La musica si sviluppa, si allarga sempre più vaporosa ed eterea; non è dolore, non è morte questa d'Isotta, è sogno, è trasfigurazione, è viaggio aereo in quella regione ideale, cui accennava Tristano nell'amorosa estasi del secondo atto. Questo finale nel senso estetico è superiore a quello del Lohengrin; la sensazione indefinita assolutamente spirituale, che produce il canto d'Isotta unito alle rimembranze dei lamenti di Tristano è più profonda e più vera di quella prodotta dalla forma dialogata, che esige la soluzione del dramma nel Lohengrin; inoltre nell'osservare il mito vedemmo come conseguenza necessaria di questo fosse quella non felicissima soluzione. Le dolorose melodie di Lohengrin sono belle e appassionate fonicamente, ma non possono commovere tanto l'interessato spettatore, che per quante ragioni mitiche e reconditi sensi voglia supporre, non si può persuadere perchè mai Lohengrin se ne vada e non muoia piuttosto con l'amante; nè la passione subitanea, sovrumana, che conduce a morte la povera Elsa soddisfa maggiormente; insomma la catastrofe è incompleta. Laddove qui una feroce crudele strappa dolorosamente l'anima da un corpo amato nel momento di entrare in una vita, ch'era un sogno di Paradiso: l'amantè è attratta

misticamente presso l'amato, e l'anima sua costretta dal misterioso vincolo se ne parte anch'essa da questa terra a raggiungere l'altra, da cui mai non fia disgiunta. Morte, dolore, sensazioni materiali qui non esistono. Tutto è sovranaturale e nondimeno soddisfa maggiormente il senso logico dello spettatore. Questo mito del filtro è più naturale presso di noi e credo presso tutti; basato su ragioni fisiche, che influiscono sul morale, non presenta veruna stranezza, è pregiudizio ma è, direi, logico.

Il Lohengrin e il Tristano sono due capolavori, ma essendo di genere disparatissimo si possono paragonare senza reciproco nocumento. Il Lohengrin è lavoro artistico più grande, più completo; tutti lo comprendono. Il Tristano è dramma eminentemente psicologico, e non è per tutti; come opera presenta molti difetti, come musica nel senso estetico fa vivere chi lo legge in una atmosfera sublime, superiore: tornando da quest'opera al Lohengrin si rinviene in questo una soverchia abbondanza di ritmo, di simmetria, di musica compassata, cadenzata, in una parola, di arte e arte umana. Il Lohengrin mi ricorda vagamente per la perfezione della forma e del colorito la scena degli istoriati bassorilievi, che Dante

trova nel Purgatorio ; il Tristano mi fa provare quel senso vago, melanconico, che si sente nel leggere le poche terzine della dolorosa storia di Francesca da Rimini. Se il Lohengrin è il capolavoro dell'arte non deve però far meraviglia, che l'Autore nutra maggior affezione al suo Tristano.

VI. *I Nibelungi*, dice il Dott. Filippi nel suo « *Secondo viaggio nelle regioni dell'avvenire*, » sono l'ultima e la più ardita espressione del genio di Wagner. Non so se con queste parole intenda dire, che i Nibelungi siano anche la più grande emanazione di quel genio ; se ciò fosse, ne avrebbe detto, temo forte, una delle tante..... Io non ho avuto avuto la fortuna di assistere a quello spettacolo, ed è la prima volta, che mi capita fra le mani un libro, che ne parli alquanto estesamente, libro scritto da persona *reputata* competente, in materia, qual'è il Dottor Filippi. Dovendo or io dar qui un'idea di quell'opera per aggiungere poi qualche cosa in proposito mi servirò di alcune sue espressioni.

Dal *Rheingold* o prologo della trilogia.

Qui a Bayreuth questa scena del Reno fa onore immenso al Brandt, il famoso macchinista di Mannheim. Si vede il letto roccioso del fiume, l'acqua azzurra, che scorre, i riflessi dell'oro, tutte le luci

più vaghe ed eteree, ed in mezzo a quelle onde mormoranti le tre ninfe nuotano e sono proprio sospese in aria. Qui musica, poesia e decorazione contribuiscono all'effetto. — In questo come in altri moltissimi passi, che sarebbe lungo il citare, risulta come gran parte della grandezza dello spettacolo si debba attribuire, come già osservammo alla parte materiale, merito non certo del compositore, e che costò spese immense, indicibili.

Appresso: Anche questo finale è una di quelle ispirazioni, che fanno brillare, a tratti, il genio di Wagner di una luce fosforescente. Dei quattro spartiti, che formano la Tetralogia il Rheingold è quello, che lessi e rilessi con maggior attenzione nella difficile e un po' ingarbugliata riduzione per piano e canto, e quindi conoscevo le idee, con cui è tessuto il lavoro, idee vaghe, corte, interrotte sempre. Ad onta di questa conoscenza preventiva, confesso che mi perdetti parecchie volte in quello spirale continuo, caotico, persistente. — Ci si perde Filippi! e prego di avvertire, che sarà difficile trovare un pubblico composto di tanti Filippi e, aggiungi, che conoscano in precedenza la riduzione dello spartito per piano e canto.

Appresso: Un guaio serio è la mancanza assoluta del coro, e che, meno il terzettino delle Ninfe

le quali inneggiano a Rheingold, le voci non si uniscono mai, neppure quando in scena c'è una dozzina di personaggi. La mancanza di voci e di pezzi concertati vocali nuoce molto alla varietà. La polifonia non esiste che in orchestra. Questa polifonia è spinta all'eccesso e genera qualche volta confusione..... Anche i passi cromatici dei violini si ripetono con una insistenza, che può fare anche l'effetto della monotonia. — Su questo sistema, diremo, cromatico, non solo dei violini, ma di molti altri istrumenti e anche spessissimo delle voci, è quasi interamente basata la parte musicale — lo vedemmo anche nel *Tristano* — del sistema di Wagner; e se questo sia o meno un difetto basta sentire gli stessi più animosi Wagneristi.

Appresso: Certo, il concetto del poema musicale dei Nibelungi è vasto, è nuovo, e fu trattato dal Wagner con tutta la potenza del suo ingegno e del suo sapere. Temo però, che anche per un pubblico speciale, paziente com'era quello di jeri sera, sorpassi certi limiti, e che l'elemento mitico, leggendario, si confonda spesso col fiabesco. Locchè rende anche necessario quello splendore di allestimento scenico, che in altri teatri non sarà possibile di riprodurre. — Wagner ha voluto riportarsi al tea-

tro Greco: chiunque abbia letto le greche produzioni drammatiche può dire se si rinvenga in esse tale e tanto abuso di mitologia; e poi quella mitologia poteva mai aver l'apparenza di fiaba per i Greci?

Dalla *Walkyre*:

Anche nella Walkyre ci sono delle melopee troppo vaghe, dei recitativi interminabili e pesanti, ma l'ispirazione scoppia ad ogni tratto, e l'ispirazione di Wagner è di quelle, che non lasciano tranquilli sul proprio scanno, che inebbriano, che trasportano.

— Le conosciamo queste ispirazioni, ma sappiamo pure, che a comun giudizio, questo dramma è la parte migliore della *Tetralogia*, e ciò, che qui è cornice, (cioè *quelle melopee ecc. ecc.*) nelle altre parti è quadro o tutto.

Appresso nel duetto d'amore: *Non sono più gli Dei ragionatori, raccontatori e rompitori di scattole: sono l'uomo e la donna, che si amano. Nel secondo atto ritornano pur troppo le conversazioni le chiacchiere degli Dei.* — Mancomale che gli Dei han rotto le scattole anche al D.^r Filippi e pare, ch'ei preferisca l'uomo e la donna, che si amano.

E appresso dopo altri pezzi noiosi e di mito-

logica complicazione: *Meno male, che i due amanti arrivano e le note dolci, appassionate dell'amore vengono di nuovo a consolare l'animo oppresso, a sollevare lo spirito intorpidito.* — Bah ! pare che il mito non faccia fortuna.

Appresso parlando del coro delle Walkyre: *Io non mi attento di descriverlo ; dirò solamente, che la sua originalità è unica, il colore potente, l'effetto irresistibile.* — Il che non ha impedito che un rispettabilissimo Maestro sentendo questo coro al pianoforte, senza sapere di qual opera fosse, lo abbia dichiarato un *raglio d'asino*. Conoscendolo e con la scena non lo avrebbe detto di certo ; ma io osservo l'effetto fonico ; e saran poi tutti maestri rispettabilissimi quelli, che assisteranno (???) alla *Tetralogia* ?

Appresso: *Poi dato di piglio alla lancia onnipotente, il Giove germanico fa scaturire dal sasso uno zampillo di fuoco, che a poco a poco circonda la bella addormentata, con un effetto musicale, anche questo, che si può accennare, ma non descrivere. C'è il crepitare delle fiamme, l'addensarsi del fumo (!!!) in quella musica, e davvero anche senza vedere il fuoco, la sola musica metterebbe la voglia indosso di chiamare i pompieri.* — Chi può tenersi non rida. C'è però da scommettere che, se Wagner con

con quelle stesse note avesse voluto significare un freddo intenso, al D.^r Filippi quella stessa musica avrebbe messo indosso la voglia di chiamare i servi, che portassero il fuoco.

Dal *Siegfried*:

Siegfried è, come la Walhüre, un prodigio dell'arte: non è per il pubblico, è contro tutte le abitudini volgari: sotto molti punti di vista è discutibile, ma dal punto il più elevato dell'arte è un lavoro, che affascina, sgomenta, nè si capisce come cervello umano possa averlo concepito e specialmente estrinsecato. — Ecco: vorrei tanto sapere questi molti punti di vista e sopra tutto conoscere il punto più elevato dell'arte. Avverto poi il D.^r Filippi, che la meraviglia, in genere, non nasce dal pensare come umano cervello abbia potuto concepire un pensiero immenso — io non conosco il *Siegfried*, ma oso dire che il cervello umano (non tutti i cervelli, veh!) è al caso di concepire di meglio o dirò, in certo senso, di peggio — specialmente poi quando il concepimento, come in questo caso, non è tutto esclusivamente di un cervello: giacchè su questo tema dei Nibelungi, oltre le vive tradizioni, so esistere in Germania almeno quattro poemi di varî autori, dei quali è inutile citare gli in-

compitabili nomi; Wagner, dunque, ha ridotto questi poemi alla scena e musicati nel modo, che dice Filippi, e questa è l'*estrinsecazione*, cioè appunto quella parte dell'opera umana, che può destare la meraviglia. Ma il merito principale di una estrinsecazione è di rendere il proprio concepimento alla portata non, dirò del volgo, che Iddio mi salvi, ma almeno di una benchè minima parte dei proprî simili. Io non discuto davvero, tanto più, che non la conosco, la grandezza di questa estrinsecazione di Wagner, ma so che poco appresso lo stesso Filippi ci dice: *Confesso che di questo atto ho capito poco. — e poi: È bella la canzone della spada, ma il primo atto del Siegfried mi sembra troppo a dialoghi, a narrazioni, a ragionamenti, e che per il cuore, per la fantasia ci sia molto meno che negli altri due. — Il perchè lo vedremo adesso.*

Nel secondo atto: *La scena cambia e sotto un limpido cielo Brünnhilde dorme. Siegfried le toglie di dosso lo scudo, leva l'elmo, le slaccia la squamosa corazza; i capelli cadono disciolti, il seno si dilata: non è più la Dea, nè l'Amazzone, è la donna, che si presenta all'eroe in tutto il fascino della sua ammaliatrice bellezza. Siegfried estatico la bacia dolcemente, soavemente, appassionatamente*

sulla bocca e *Brünhilde* si risveglia. Oh! la musica in questo momento! — La musica in questo momento ci dice sempre più la puerilità di quelle ragioni, che sostengono il mito; la musica in questo momento ci dice che la donna canta sempre meglio della Dea, e che il canto non è più naturale nella bocca di un essere fantastico, che non lo sia in quella di un essere umano.

Appresso il D.^r Filippi ci dice, che alcuni suoi amici, che ne avean fatto un accurato studio di preparazione, hanno gustato il *Siegfried* a mille doppi, e poi: *So che queste parole STUDIO, PREPARAZIONE, fanno fremere d'orrore molte rispettabilissime persone, che formano il pubblico di tutti i giorni e di tutti i luoghi. Io non so che farci, ma la cosa è proprio così e il Wagner stesso ammise l'abisso, che separa la sua musica dalle altre musiche, il suo dramma musicale dall'opera propriamente detta, e per questo costruì un teatro apposito, e invitò un pubblico ancora più apposito del teatro.* — Uno dei primi caratteri della grandezza, in opere di qualsivoglia genere, è la universalità, che le manifesta a primo aspetto e le rende indipendenti da tante condizioni, senza le quali non potrebbero esistere: opere immensamente grandi per questa ragione sono la Divina Commedia dell'Alighieri,

che ha teatro l'Universo, la cupola di s. Pietro di Michelangelo, che ha spettatore il mondo.

Appresso il Dott. Filippi ci dice, che « *le scene, le decorazioni, i vapori, la pioggia di fuoco, tutto l'insieme scenico perfettamente allestisto, contribui all'effetto del fantastico o a meglio dire fantasmagorico lavoro.* — Ancora una volta chi potrà analizzare minutamente questo avvenimento artistico e sentenziare quanta parte il poema, quanta la musica, quanto l'immenso apparecchio materiale abbiano avuto nello stupore, nell'ammirazione degli spettatori? Ma il bello si è a sentire dallo stesso Filippi, come uscendo da quel teatro apposito quel pubblico ancora più apposito del teatro nelle discussioni in merito ne dicesse di crude e di cotte, e che non limitandosi a questo, quello scelto pubblico, a sostenere con argomenti più validi le proprie ragioni facesse volare tazze di birra e pugni tutt'altro, che dell'avvenire. Dio buono! che cosa sarebbe successo con un pubblico un po' meno apposito del teatro?....

Dal GÖTTERDÄMMERUNG:

Gli iniziati, i credenti ad ogni costo, i settari più o meno convinti dicono, che bisogna ben penetrare nella musica del Götterdämmerung, e che, quando si è penetrati, è la migliore delle quattro,

è anzi il vero e splendido incoronamento dell'edificio. E non istento a crederlo sempre dal punto di vista wagneriano: ma ciò non toglie, che la mia impressione personale di ieri sera non fosse per la massima parte un'impressione faticosa, pesante, pur riconoscendo i tratti bellissimi, che brillano come lampi abbagliatori in quella notte polifonica. — È Filippi, che parla! e a qual classe appartiene egli se non è fra gli iniziati, fra i credenti ad ogni costo, fra i settari più o meno convinti?

Appresso: La prima scena del primo atto ha luogo nelle roccie delle *Walküre*, ove nell'oscurità si scorgono le tre *Norne* fatidiche, le quali intrecciano la magica fune; ad un osservatore faceto potrebbero sembrare tre lavandaie, che preparano le corde per asciugare la biancheria. — O mito, mito!

E dopo il duetto d'addio fra Siegfried e Brünhilde: Spettatore di questa scena appassionata c'è il cavallo della *Walküre*, un cavallino nero, appositamente ammaestrato proveniente dalle stalle di Re Luigi. — O ombra di Caligola, dove sei tu?!

Appresso: Questo primo atto compreso il *Vorspiel* dura due ore di buona misura, ed è tutto composto di musica dialogata, declamata, recitata,

con insistenza di accompagnamenti tematici. — Uhm! caro Dottore, non dev'essere una delizia.

Appresso: Queste prime scene del secondo atto appartengono al genere declamato, scucito, ma nel terzetto fra Hagen, Siegfried e Gutrune vi sono frasi felici e buoni effetti. — Pochino per Wagner questi plurali: se non sapessi di che si tratta mi sembrerebbe di leggere la relazione della prima opera di un nuovo maestrino... « povero ragazzo »!

Finalmente: Non si può negare molta forza drammatica a quest'ultima scena; se c'è difetto è nell'eccedenza del dolore di Brünhilde espresso con urli e strilli, a cui la sola voce della Materna può resistere. Io confesso, che avrei desiderato qualche cosa di meno violento, di più tenero, patetico, straziante in una simile situazione. Le grida di Brünhilde, più che toccare il cuore, offendono il timpano. La passione è spontanea nella Walküre e nel Siegfried: nel Crepuscolo degli Dei è cercata, sforzata, spasmodica troppo. L'effetto fu qui scemato anche dall'allestimento scenico, inferiore di molto a tutto il resto (1). In quelle onde di tela mosse da spalle umane, in quei fuochi di bengala, in quella diroccata, in quell'Olimpo svanito, c'è qualche cosa, che mi ha ricordato le volgarità co-

(1) Ah! dunque!...

roografiche dei nostri teatri di seconda e terza categoria. — Queste ultime parole non hanno bisogno di commento essendo questione già trattata.

E qui finisce il saccheggio a carico del Dottor Filippi, il quale, se per caso leggesse questo libercolo, mi manderebbe sicuro in quel paese per avergli storpiato la sua graziosissima relazione. Come ben si vede io non ho preso che nella parte ostile di questa, lasciando l'altra parte favorevole, che accenna ai meriti della *Tetralogia*, e che rivela nello scrittore una devozione, anzi un entusiasmo sentito, di cui credo meritevolissimo il grande Autore dei Nibelungi. Nessuno più di me lo rispetta e lo ama e crede ciecamente alle perfezioni e alle bellissime cose, che altri mi riferisca trovarsi nelle opere di lui, che io non conosco; ma mio buon lettore — perdonami se parlando di Wagner me n'esco fuori con un paragone, che sa un po' di . . . Rossiniano — che cosa preferisci tu: una bottiglia di vino squisito assoluto, o due e tre bottiglie dello stesso e magari di qualità superiore (cosa discutibile nel caso) mescolate in un buon vaso di acqua?..... Uhm! la risposta non deve esser dubbia.

A quella *qualità superiore* ho aggiunto discu-

tibile, perchè se alcuno di voi ha letto, come credo positivamente, il bell'opuscolo di Filippi, si sarà di leggieri avveduto, che le sue osservazioni critiche, ostili, si possono pure prendere per buona moneta, giacchè è proprio la voce imperiosa della coscienza, che le fa uscire alla luce, mentre tutto l'insieme della relazione tende moltissimo ad esaltare e magnificare la grande opera di Wagner. Ho sentito poi qualche altro wagnerista, che vide e conosce i Nibelungi, e competente in materia quanto il Filippi se non di più, narrarmi delle bellezze di quell'opera, ma alle mie osservazioni rispondere non essere affatto vero, che quelle rare — diciamolo — bellezze come i duetti e il coro delle Walküre, dei Nibelungi, siano superiori nella parte melodica e anche nella istrumentale ai pezzi salienti del Lohengrin. Io però penso bene di attenermi alla relazione del Dottor Filippi; ma s'egli per caso avesse inteso di far con questa l'elogio il più grande dell'opera di Wagner errò lungi dal suo scopo, come abbiamo potuto vedere dalle sue stesse parole.

Per buona sorte Filippi stesso dice in altro punto, parlando dei *Cantori di Norimberga*:
« che è l'opera più bella di Wagner, dopo

il Lohengrin, non eccettuati i Nibelungi » — Cito queste poche parole, solo per far vedere quale giudizio in conclusione dia Filippi dei Nibelungi; e so che esse non piaceranno a Wagner, che forse riguarda il festival di Bayreuth come il più bel trionfo della sua vita artistica; ma se anche lo avesse egli tale per il giudizio di un pubblico presente, non rari esempi abbiamo nella storia di questo strano fenomeno. L'Alighieiri gran fama e stima ebbe presso i potenti per la sua grand' opera *De Monarchia*: Petrarca fu incoronato per il suo poema dell'*Africa*; una generazione intera corse impazzata appresso ai quarantamila versi dell'*Adone* di Marini; Pico e Leonardo da Vinci furon famosi per cose, che di loro non ci rimangono. Questi e tanti altri ci dimostrano, che non sempre gli uomini fur giudicati grandi per quelle opere, che veramente tali li facevano; ma che il volgo — e per volgo intendo i più, non esclusi tanti pretesi intelligenti — si lascia sempre abbagliare da un apparato di prestigio e fa grandi le cose a misura della loro grandezza materiale, della lunghezza, del volume, etc.

Il festival di Bayret fu un avvenimeto: certissimo. un avvenimento e somigliante, aggiungerò

io, sebbene in molto minori proporzioni, all'incoronamento della Regina d'Inghilterra a Imperatrice dell'Indie, alle nozze d'oro di Casa d'Austria, e ad altri avvenimenti consimili, che è inutile il citare: null' altro. Un gran teatro, un meraviglioso scenario appositamente costruito; un apparato immenso di macchine, di attrezzi, di acqua, di luce, di giuochi di prestigio: uno sfoggio di scene, di vesti, di ricchezze: una numerossima eletta di celebri artisti sottomessi a durissime prove, uno sciupio da non dirsi di denaro: un convegno di Imperatori e di Principi, un accorrere di curiosi, cosmopoliti, eccentrici: feste, illuminazioni, baldorie: scopo e nucleo di tutto questo uno strano poema *mezzo* musicato e anche più stranamente sebbene da mano maestra. Tiriamo le somme: È opera musicale i *Nihelungi*? Che cosa rimane la musica senza tutto questo apparato scenico immenso, dispendiosissimo? E, domandiamo, si ripeterà un'altra volta, in qualsiasi altro luogo il festival di Bayreuth? Non dirò essere impossibile ma, per lo meno, assai assai problematico. Il genio di Wagner che ha concluso dunque con quest'opera colossale? Quanti l'hanno veduta? Quattro, cinque, sei mila persone. E chi erano? Imperatori, Re, principi, duchi, gran folla

di cortigiani, altra gran parte di — semplicemente — curiosi, pochi intelligenti — in materia, — pochissimi artisti! L'esito? Dubbio: parlo sempre della musica, non già dello spettacolo risultato dal convenire di tanti personaggi coronati e dalle relative feste, che ovunque li accompagnano. Ma supponiamo che vi abbiano assistito centomila persone, un milione, il mondo tutto: è finito, che resta di tanta grandezza? Se non impossibile, problematica, come vedemmo, è la ripetizione di un simile spettacolo. Rimarranno gli spartiti stampati e sparsi pel mondo, ma chi li leggerà se Filippi, senza la scena, non vi ha raccapezzato, come si suol dire, un acca, eseguiti con la scena — e quale scena! — poco assai?...

VII. *Un paragone.* Fra le tante amenità, che ci piovono dai critici musicali e magari dai più rispettabili, o che tali divennero per *antico pelo*, le più belle, voglio dire umoristiche, sono i paragoni: credo che non vi sia alcuno, che legga di queste cose, il quale non gli abbia osservati, perchè ve n'ha di certi, che anche tipograficamente, diremo, danno sull'occhio. Il paragone però da strapazzo, o come volgarmente si dice, *comodino* di tutti i critici è il povero Dante e la sua Divina sì, ma disgra-

ziata Commedia; bisognerebbe prendersi il gusto di raccogliere tutti i nomi di *cime*... d'uomini, ai quali è stato paragonato quel povero Dante!... E qui non posso fare a meno di citarne una di Filippi, che se non è davvero delle più strane, ha però anch'essa la sua parte di carino....; ma via, l'avrà scritta la penna, non il Dottor Filippi!....

In sul principio del suo *Viaggio nelle regioni dell'avvenire* parlando delle differenti specie di musica, e alludendo, come risulta chiaro a quella di Wagner e più propriamente a Nibelungi: dice « L'impero della volgarità, il pregiudizio, che al pubblico comune spetti il decidere del valore di un artista o di un componimento teatrale, sono piaghe pur troppo insanabili; ma è bello osservare che se 20 milioni, per lo meno, d'Italiani non si permettono certamente di negare la poesia a Dante, di cui non capiscono una sillaba, si credono poi nel pieno diritto di fischiare un maestro, le cui composizioni pajono loro oscure, incomprensibili, tanto e quanto la terza parte della *Divina Commedia*. » — Io mi permetto di dire al Dottor Filippi, che quei *venti milioni* hanno ognuno altrettanti milioni di ragioni da vendergli. E avanti tutto non so com'egli costituisca numericamente

il paragone: troppo onore fa egli al nostro paese occupando venti milioni di gente a parlare di Dante e di Wagner; ma pure ammettendo che parecchi milioni si occupino del primo, nome, che anche per chi nol conosca di fatto, suona già da per se una storia come Colombo, come, direi, Gesù Cristo, quanti mai si potranno occupare del secondo? Un milione, voglio ammettere, lo conosce di nome, quanti di fatto? E di questi ultimi, quanti terranno a memoria una minutissima parte di qualche sua opera? Uhm! la cifra discende sempre.....

Non so come il Dottor Filippi costituisca il paragone cronicamente: cinque secoli han convalidata la fama di Dante, e la terribile ala del tempo non ha potuto nemmeno sfiorarne i contorni; anzi l'ha fatta risplender sempre più viva e gloriosa. Saranno dieci anni da che il pubblico Italiano ha fatto conoscenza con Wagner?

Non so come Filippi costituisca logicamente il paragone: la musica drammatica non è positivamente il genere di musica più sublime. I miei ricordi di fanciullo mi riportano alle prime volte, che andava in teatro: ho sentito il *Trovatore* e sono rimasto commosso dal fatto innanzi tutto

e poi dalla piena melodica sentimentale della musica di Verdi, che già conosceva; ho assistito poco dopo ad una stupenda rappresentazione degli *Ugonotti*; la famosa congiura mi parve di un effetto fonico bellissimo, ma quei congiurati mi parevan gente curiosa assai; il punto però, che più mi commosse e strinse l'anima fu quando, dopo la scena amorosa, al funebre rintocco della campana, ai sinistri bagliori di fuoco, ai lontani rumori di quella tregenda, Raul esaltato vuol partire e Valentina lo arresta bruscamente e gli dice: *Raul, t'uccideran!*... Quando fui al caso di aprire uno spartito volli rivedere quel punto degli *Ugonotti*; immaginatevi la mia sorpresa: la pagina era quasi bianca, di musica non v'era altro, che un miserabile accordo *diminuito*, e quelle parole messe su tanti *re naturali*, che mi dicevano un bel nulla; e la brava artista non li avea cantati quei *re*, ma spalancando le braccia innanzi a Raul avea pronunziato con voce soffocata, disperata quelle angosciose parole. Anche qui era la passione di Valentina, era, il ricordo del terribile avvenimento, che mi avean commosso, non la musica, era merito dell'istoria non di Scribe, nè di Meyerbeer. Ho sentito poscia il *Lohengrin*, che mi piacque immensamente.

e di cui mi rimase impressa la bellissima scena finale dal ritorno del cigno alla partenza di Lohengrin; ma qui osservai, che il piacere mi veniva tutto dalla musica, perchè il cigno, Elsa e Lohengrin m'interessavano tanto quanto.

Andiamo ancora innanzi, a cose più sublimi; contempliamo le sinfonie di Beethoven. La musica qui è in tutto il suo splendore, è in tutta la sua potenza perchè indefinita; tuttavia quelle tra le sinfonie, che più si comprendono e si gustano son quelle, che hanno un possibile commento, che hanno un più apparente significato. Così cominciando dalla *pastorale* stupendo quadro e commentato dall'autore, proseguiamo alla *quinta* dal *primo tempo* appassionato, del bellissimo *andante*, dallo *scherzo* (che ironia questo nome!) allo scoppiato trionfale dell' *ultimo tempo*: c'è un intero romanzo in questa sinfonia. Si passa poi all'*eroica* commento apparente della Scandinava mitologia: marcia funebre dei caduti eroi: battaglia: banchetto trionfale di questi ammessi alla mensa dei Numi. Poi mano mano per le altre sinfonie più o meno facilmente comprensibili si giunge alla *Nona*, questo potente inno di gloria, questo capolavoro dei capolavori musicali.

Tale per universal giudizio è tenuta questa emanazione di genio; ma senza prevenzione o spirito di parte possiam noi assicurare, che tale sarà sempre? Anche per gli studiosi intelligenti, anche per i fanatici, ascoltato e riascoltato questo lavoro si può affermare, che il pensiero umano abbia esaurito con esso la sua parte musicale? Non si potranno immaginare armonie più fantastiche, più grandiose, più vicine all'idea dell'infinito, più forti di sostanza, più libere di forma, che più somiglino, cioè, a quel complesso d'armonie, che nuotano nell'Universo? Sempre! La musica è infinita, perchè indefinita: la musica non è il pensiero umano, ma una forma sensibile di esso, che può nascere sempre più grande, più nobile, più pura. Noi diciamo difficile estrarre un concepimento musicale come quello di Beethoven, non concepirlo. Verrà chi scriva meglio di Beethoven e non sarà l'ultimo, e non sarà insuperabile, e non impedirà allo spirito umano di concepire sempre di meglio, di più grande!

Veniamo a Dante: che ci presenta esso? Un poema, tre cantiche, poche migliaia di versi. Che contengono essi? Difficile è a dirlo: Tutto. — Con Dante alla mano si combattono tutti

i moderni sofisti e gli antichi errori; nella parte teologica e filosofica la Divina Commedia è figlia delle ispirazioni di Tommaso d'Aquino, è tutto dire!

O voi, che avete gli intelletti sani
Mirate la dottrina, che s'asconde
Sotto il velame delli versi strani.

Troviamo in essi la storia, o meglio la filosofia della storia, non di un popolo o di un tempo, ma di tutti i popoli e di tutti i tempi, nella parte vera e nella parte favolosa, dall'origine dell'Umanità fino all'età di Dante, e non rare volte trapela da quei versi lo spirito profetico, che si legge nei terribili lineamenti dell'Italiano poeta. Che dire delle scienze naturali, dei tre grandi regni della natura trattati in quel poema con mano sovrana? La fisica, la meccanica, l'architettura, l'astronomia risultano al solo leggere gli argomenti di quei canti; di cognizioni geografiche, dalle linee grandiose, cosmiche, s'impara più dall'Alighieri, che dalle elzeviriane relazioni dei nostri moderni viaggiatori. Se il volgo rimane stupito innanzi a tale profondità di abisso, gli scenziati chinan la testa confusi trovando prevenute in quei versi la scoperta dell'America, della circolazione del sangue, dei portentosi ef-

fetti della luce, dell'acqua, del calore, e tanta profondità di scienza in genere, che diè a pensare a tanti uomini sommi, i quali per ultima conclusione ne trassero, che Dante due o trecento anni innanzi ne sapea più di essi. Che dire del sentimento artistico dell'Alighieri? Ai pittori, agli scultori, ai musicisti, letto che abbiano le terzine del quadro che vogliono rappresentare, non riman più, che la parte materialissima. Come accennare al sentimento estetico del poema? Farà d'uopo citare Francesca da Rimini, Bertram dal Bornio, Pier delle Vigne, il conte Ugolino, Sordello, Pia de' Tolomei, quelle belle anime di Virgilio e Catone, quella sublime figura di Beatrice? Sarà d'uopo accennare all'importanza civile, religiosa, politica di questo poema, allo scopo morale rigeneratore, che spira da esso e che si cita oggi come se fosse stato scritto sol da ieri? E tutta questa immensità, quest'idea d'infinito in che modo si manifesta? Chi non conosce la lingua di Dante? Una lingua, che allora, si può dire, non esisteva, che dee la vita a questo poema, che ne è divenuta la lingua più bella del mondo!

Ma Filippi dirà, che il volgo sa nulla di tutto questo: no: una vaga idea ne han tutti e quel-

l'idea basta a far concepire la grandezza di quel lavoro.

Ma pure ammetteudo che quei venti milioni, (cifra del Dottore) i quali conoscono Dante, non ne comprendano sillaba, guardi il Dottore, guardi lo spirito di nazionalità, lo spirito di parte, quello spirito, che contrasta palmo a palmo il terreno per qualsivoglia primato, chinarsi concorde in ogni nazione innanzi al nome di Dante e confessarlo il più grande ingegno, che abbia esistito, e che esisterà.

E son cinque secoli, che dura questa fama! Inferno, Purgatorio, Paradiso formano il soggetto del poema: chi lo conosce sa che in esso si è dato fondo all'Universo, chi nol conosce non ha bisogno di gran logica per vedere, che a trattare tal soggetto si fa opera o divina o ridicola: e divina disse Dante l'opera sua e niuno mai gli contrastò questo nome. Boccaccio non si peritava di esporla al popolo nel tempio di Dio, e prima di esso le donne del volgo accennando all'imbrunita fisionomia e alla negra barba di Dante dicevano ai loro bambini. « Guardate colui, che è andato e tornato dall'Inferno! »

Tutto questo suona il nome di Dante: suona altrettanto quello di Beethoven? Quanti lo co-

noscono? quanti di questi lo comprendono, quanti lo gustano? Vi rimangono impresse le sue armonie siccome i pensieri di Dante, di cui ritrovate il nome ovunque vi volgiate? Ma prescindendo da tutte le accennate *dimensioni*, vi può esser paragone fra un'opera libera, indefinita che dice tutto e nulla, della quale non si può contestare un *accordo*, perchè non sapreste citare una ragione per volerlo diverso, e un'opera di pensieri esposti chiaramente in determinato linguaggio, un'opera, della quale siete liberi di contestare, se potete, ogni concetto, ogni verso, ogni parola, ogni sillaba? — Ed ora come si farà a discendere a Wagner? Vuole il Dottor Filippi una larga concessione? Eccola: Wagner sta a Beethoven, come Beethoven sta a Dante. È concessione, non asserto, perchè la distanza, che passa fra i due ultimi è sterminatamente più grande di quella, che passa fra i due primi; si provi un poco ad avvicinare gli estremi!...

Il Dottor Filippi si persuadea, che il paragone implicito, che risulta dalle sue parole, giova poco a Wagner, anzi...; ma s'egli dicesse di non aver fatto un paragone, ma di aver solo osservato un curioso fenomeno, mi permetto di dirgli, che col suo sistema di ragionamento sarebbe bello

ugualmente osservare come tanti milioni di gente si prostrino innanzi a quell'ostia, che si mette in un istrumento d'argento sugli altari, mentre poi si credono in diritto di non guardare neppure le ostie, che si trovano nelle vetrine dei fornai, o prendendole poterle strapazzare, rompere, masticare e magari farne qualche più basso uso. Sarebbe bello ugualmente osservare come un ingenuo contadino dica più bello della chiesa del suo paesetto e di tutte le altre chiese del mondo, il s. Pietro di Roma, egli che non vide mai nè quelle chiese, nè s. Pietro, e non s'intende — nemmeno a supporlo — nè di architettura, nè di scultura, nè di pittura. Ma proseguendo innanzi, sempre con questo sistema di ragionamento, non so perchè io — o chiunque altro si voglia — messo innanzi ad uno scienziato e a un ciarlatano e subite due contrarie dimostrazioni, di ciascuna delle quali non avrò compreso sillaba, debba aggiustar fede allo scienziato piuttosto che al ciarlatano. E proseguendo, anzi ad un caso più omologo, quando il Dottor Filippi metterà un'opera sul teatro e il pubblico non avendola gustata o capita affatto, la fischierà, il Dottor Filippi si lagnerà per le stampe, che quel pubblico mentre ardisce di fischiare la sua

opera, che non ha capito, si creda poi in diritto di trovar bella la terza parte della Divina Commedia, che pure non capisce. Ecco: a rigore il Dottor Filippi avrebbe ragione, ma una ragione, che contiene pure qualche cosa di umoristico....

Per finirla bene però mi permetto un'altra osservazione. Non avendo il D.^r Filippi fatto nomi io mi son preso l'arbitrio di supporre quello di Wagner, perchè il ragionamento del D.^{re} sarebbe più che mai storto per qualunque altro maestro, che possa esser stato fischiato; mi compiaccio però di dirgli esser punto vero, che quei 20 milioni, i quali si credono in diritto di trovar bella la Divina Commedia abbiano fischiato le opere di Wagner: anzi il Lohengrin, opera del grande Maestro veramente completa, ove decentemente eseguita — e il Dottore non mi negherà che le opere di Wagner han supremo bisogno di esser bene eseguite — ebbe sempre favorevole accoglienza e destò crescente entusiasmo. Quasi quasi dunque traspare, che quei supposti fischi sarebbero per una probabile (?) rappresentazione dei Nibelungi; e allora ugualmente, secondo il Dottore, Wagner avrebbe ragione e il pubblico torto. Io però son d'avviso diverso. Se è un

pregiudizio, che la musica sia patrimonio di tutti, è una sciocca pretensione, ch'essa lo sia solo di pochissimi; tutti hanno le orecchie e il cuore e non giungerete mai a persuadere alcuno, ch'egli non abbia il diritto di dir bella o meno una musica da lui sentita. Gli è che la musica, checchè si voglia, è cosa più sensuale, che intellettuale; la parte intellettuale di essa consiste nell'arte, cioè nel modo di trovare i mezzi e di usarli per toccare i sensi e l'immaginazione degli uditori. Quando un pubblico dopo qualche audizione non trova in un'opera le passioni, che l'autore volle descrivere, non trova in quella musica la parte sensuale, perchè egli non n'ebbe i sensi piacevolmente colpiti, non vi trova la parte intellettuale perchè gli sembra, che l'autore non abbia raggiunto l'arte necessaria a farsi *sentire*.

Di qui il paragone impossibile della musica con la poesia, che in fiorito linguaggio esprime però determinati concetti. La Divina Commedia è poema intellettuale per eccellenza; ha però la sua parte sensuale nella forma poetica sublimissima, nei versi a seconda dolci, aspri, terribili, nel sentimento dei racconti e delle scene. Per citare i soliti passi, fate un cerchio magari d'i-

dioti e declamate loro a modo la *Francesca da Rimini* e li vedrete commossi, declamate il *Conte Ugolino* e farete drizzar loro i capelli. Per la parte intellettuale il volgo, che non pretende di capirne si rivolge agli intelligenti: il volgo sa, che ognuno in questo mondo professa un mestiere, un'arte, una scienza: che faceva Dante? L'abbiam visto: il teologo, il filosofo, il politico, l'astronomo, il fisico, il medico, il geografo, lo storico, il matematico, il meccanico, lo scultore, il pittore, l'architetto, il musicista, il poeta, ecc. ecc. tutto, tutto, tutto! E come ha estrinsecato egli questa immensa varietà di scibile? Dando vita a una lingua in un poema insuperato e insuperabile: niuno finora è sorto a contrastarlo! Andate a negare la poesia a Dante!!!... Ammettiamo ora — non concediamo — che il pubblico fischi le opere di Wagner; è segno, che le sue facoltà sensuali non ne rimasero soddisfatte: per la parte intellettuale il volgo, come vedemmo, si rivolge agli intelligenti; che ne ottiene? Una scissura tremenda regna fra questi, e mentre pochi sostengono Wagner, moltissimi gli gridan la croce addosso: e il pubblico che ne deve pensare?.....

Pare ancora curioso al D.^r Filippi di osservare

che se 20 milioni per lo meno d' Italiani non si permettono di negare la poesia a Dante, di cui non capiscono una sillaba, si credono poi nel pieno diritto di fischiare un maestro, le cui composizioni pajono loro oscure incomprensibili, tanto quanto la terza parte della Divina Commedia?

Ecco quanti errori si contengono in poche linee scritte senza riflessione, che ai meno esperti possono malamente travisar le cose, giunger magari nella testa di qualche fanatico a porre il nome di Wagner al pari o al disopra di quello di Dante. Orrore!!!

VIII

EPILOGO

Se Dio vuole siamo giunti al fine e con comune soddisfazione. Quelle opinioni, che io aveva circa la musica specialmente teatrale, espressi con franchezza e sincerità, cercando tuttavia non dir mai cosa, che con valide ragioni non potessi sostenere. Lo spirito di conciliazione però, che misi a scopo dell'ultimo discorso, mi fe' velare qualche mio intimo apprezzamento. Ad alcuno, per esempio, non andrà troppo a sangue il vivo attacco, che mossi in queste pagine con-

tro Wagner drammaturgo; dichiaro ora che intesi parlare del dramma solo in quanto alle sue relazioni con le musicali esigenze; qui, fuori della musica, ho in idea, che al Wagner, oltre che nella storia musicale, si competa un ragguardevole posto anche nella letteraria. Il rigore dei suoi drammi quanto all'unità di tempo e di luogo, i cori ridotti a forma logica e possibile, come, prescindendo dall'antico, a niuno era ancora riuscito, nemmeno a Schiller, la vivacità del sentimento e dell'azione drammatica, la forma poetica bella senza lenocinî, la verità delle passioni, costituiscono di quei drammi tanti pregevolissimi lavori letterari. Debbo aggiungere inoltre, che io non ho riguardato mai come genio essenzialmente creatore quello del musicista, che riveste di note più o meno sensibili un concepimento altrui, come un pittore, che si restringa a copiar la natura; ma, come questi, esprimendo sulla tela una complesso d'immagini di sua fantasia, crea; così quei, che, tessuto di sua mano un dramma, lo riveste poi di musicale linguaggio, si può riguardare come genio creatore e completo; e in questo non fa d'uopo nemmeno accennare al paragone fra Bellini e Wagner. Venendo ora a parlare del cosidetto

Wagnerismo o del sentiero, che l'arte, specialmente teatrale, percorre ai nostri giorni, dichiaro francamente, che ho ritenuto sempre per un assurdo l'arte per l'arte, o la musica *da camerino*; e feci appositamente precedere questo qualsiasi lavoro da quel mio discorso generico, che accennava però all'idea, che la musica, senza quel fine civilizzatore, nobile e santo, non avrebbe scopo di esistere. Bisogna inoltre avere a principio fisso, che il teatro è per le moltitudini; e con ciò non nego l'esistenza di un'arte *aristocratica*; ma quelle stesse moltitudini, ora che le musiche di Palestrina, di Bach, di Beethoven alla meglio o alla peggio sono rese di pubblica ragione, e possiam dire, gustate, credo sien bene al caso di affrontare in teatro drammi di alta levatura, come quelli di Wagner.

Concludiamo. Bellini e Wagner musicisti non han timore di confronto. Come farebbe ridere chi tentasse di menomare la gloria del primo, così negar l'arte e l'ispirazione al secondo oggiigiorno non si può riguardare come effetto di compatibile ignoranza, ma di spudorata audacia. Tuttavia come sarebbe ridicolo prendere a capo di musical sistema il primo, così è assurdo e vano ridurre tutta la musica sulle orme del secondo.

Quando, nauseati dai volgari usi del mondo, vorremo ricrear l'animo stanco in aura più sublime e pura, assisteremo a un dramma del tedesco Maestro: la grandiosità e lo splendore dello spettacolo, l'energia del dramma e della musica ne farà partire dal teatro sollevati, confortati, più fidenti in noi stessi. Bellini vivrà finchè vi sia anima, che senta, finchè avrà palpiti un core, che non ebbe in retaggio la felicità, un core che, disilluso della vita, esulcerato dalla malignità degli uomini, senza un raggio di speme all'orizzonte, si ridurrà a vivere una amara vita di memorie, e prendendo una mesta melodia, eco lontana forse di giorni, che ben altro prometteano, vorrà sciogliere il nodo, che stringe l'anima di mortale angoscia e cercar conforto nel pianto !....

FINE



INDICE

PROLOGO	PAG.	3
IL LINGUAGGIO DEI SUONI	»	17

APPENDICI AL LINGUAGGIO DEI SUONI

I. Importanza attribuita alla musica dai popoli dell'antichità	»	49
II. L'Egitto.	»	55
III. La musica presso gli Ebrei	»	58
IV. La musica presso i Romani	»	60
V. Degli istrumenti musicali usati dagli antichi	»	64
VI. Stradella.	»	74
VII. La musica non può influirè che in bene	»	75
BELLINIANI E WAGNERISTI	»	81

APPENDICI AI BELLINIANI E WAGNERISTI

I. I maccheroni al sugo	»	143
II. Il pubblico	»	145
III. Il mito e sue conseguenze	»	147
IV. Melodia infinita	»	157
V. Tristano e Isotta	»	165
VI. I Nibelungi	»	174
VII. Un paragone	»	189
VIII. Epilogo	»	203

